

Diploma di Perfezionamento

Classe di Scienze umane

A.A. 2016/2017

Scuola Normale Superiore

**Stili personali.**

**Uno studio della poesia italiana dal 1930 al 1956**

Relatore

Prof. Alberto Casadei

Candidato

Enrico Fantini

## Indice

Introduzione	p.4
Istituzioni o individui	4
Ricostruire la norma	8
Campione e sondaggi	10
Obiettivi e metodi	12
Appendici	13
Partizione dei capitoli	14
Le forme	15
Modalità d'analisi	15
Temi	17
Locutori	18
Destinatari	19
Moduli	20
Prima e dopo il 1945	21
Perdite e nuovi acquisti	28
“Dispositivi di coerenza”	29
Il metro	31
Metodo d'analisi	31
Bertolucci p. 33 - Calogero p. 47 - Caproni p. 51 - Fortini p. 55 - Luzi p. 60 – Matacotta p. 68 - Penna p. 72 - Rebora p. 78 - Sereni p. 86 - Sinisgalli p. 92	
Uno sguardo dall'alto	99
Retorica	102
Introduzione	102
Dati statistici. Uno sguardo dall'alto	103
Ripetizioni	107
Bertolucci p. 108 – Calogero p. 113 – Caproni p. 114 – Fortini p. 120 – Luzi p. 125 – Matacotta p. 132 – Penna 135 - Rebora p. 140 – Sereni p. 143 – Sinisgalli p. 150	

Paragoni	156
Bertolucci p. 157 – Calogero p. 159 – Caproni p. 161 – Fortini p. 163 – Luzi p. 166 - Maticotta p. 171 – Penna p. 173 - Rebora p. 176 – Sereni p. 178 – Sinisgalli p. 180	
Metafore e pratiche di opacizzazione del linguaggio	183
Bertolucci p. 187 – Calogero p. 193 – Caproni p. 198 – Fortini p. 206 – Luzi – p. 214 - Maticotta p. 223 – Penna p. 227 - Rebora p. 235 – Sereni p. 237 – Sinisgalli 244	
Altre figure	248
Reticenza	248
Parentesi	255
Sentenze	264
Interpretare i fenomeni	271
Due date importanti	271
Una costellazione e un'idea di lirica	274
Aumento dell'indice di innovazione	277
Selezione dei dispositivi di autopromozione	277
Spoliazione degli stigmi di autonomia	278
Un tentativo di risposta (empirica)	279
Fuori dal testo	279
Una panoramica	279
Editori	282
Il sistema delle recensioni	286
Uno sguardo al sistema delle pubblicazioni in rivista	289
Considerazioni finali	290
Appendici	292
Bibliografia	324

### *Istituzioni o individui.*

In una fase di grande sviluppo degli studi letterari Barthes, riprendendo un'intuizione dal *Rabelais* di Lucien Febvre, auspicava che la storia della letteratura si trasformasse in storia delle istituzioni letterarie: «In altre parole la storia letteraria è possibile solo se si fa sociologica, se si volge alle attività e alle istituzioni, non agli individui». Siamo nel 1965, in una fase in cui ci si interrogava sulle forme che assume il rapporto tra prodotti estetici e piano di realtà dei processi storici, e il brano è inserito in *Storia o letteratura?*.<sup>1</sup> I lemmi su cui bisognerà prestare attenzione sono due: “istituzioni” e “individui”; su questi lo studio della letteratura ha fondato una battaglia per definire il proprio statuto. A quali istituzioni pensa Barthes? A questa domanda hanno idealmente risposto i testi che declinano il termine in un'accezione *contestuale*: studio dei circuiti letterari, delle case editrici e distribuzione, ricostruzione dei saperi e delle discipline accademiche che istituiscono e diffondono il canone, riflessione sul censo e classe sociale degli scrittori, impatto della storia dei programmi e delle dottrine estetiche. A questo *côté* si inscrivono testi magistrali come *The mirror and the lamp* di M. H. Abrams e *Les règles de l'art* di Bourdieu. Ma si potrebbe declinare la definizione del termine “istituzioni” anche in una accezione *testuale* e così intendere l'insieme dei dispositivi estetici, il materiale di costruzione dei testi: topoi, costanti tematiche e espressive, modalità retoriche e forme metriche. La stilistica è la disciplina che si occupa di questi oggetti. Più che un blocco unitario è un insieme di pratiche piuttosto disomogenee e sottoposte, senza eccezione, a un discredito pubblico notevole. Per il nostro discorso proverei a organizzare il campo a partire da tre concetti che definiscono la riflessione sullo stile: individualità, storicità e semantica. Questa partizione non ha nulla di rigido, anzi, nella pratica gli elementi interagiscono e si danno il cambio continuamente.

La “personalità significativa” è lo spazio primario di applicazione della stilistica positivista moderna. Lavorare sullo stile di un autore significa anzitutto definirne la sostanza spirituale; individuare lo scarto dalla norma linguistica vuol dire coglierne l'essenza psicologica. Spitzer è l'erede e il picco di questa scuola positivistico-psicologizzante.

L'approccio accademico classifica le modalità in cui il materiale si attua concretamente. Lavora generalmente su singole soluzioni stilistiche isolabili dall'intero testuale di un autore, di una corrente, di un periodo: partizioni metriche, incipit o explicit dei testi in prosa o in versi, costruzioni sintattiche o retoriche (cum inversum, parentetiche, rime...). Ha un carattere erudito-antiquario: ontologizza il documento come pratica accaduta, ha valore in sé.<sup>2</sup> Potremmo definire questo approccio tassonomico-descrittivo.

Un'altra declinazione della stilistica procede attraverso lo studio delle irradiazioni che una pratica formale innovativa ha su un autore o una corrente: assume una posizione implicitamente

---

<sup>1</sup> ROLAND BARTHES, *Storia o letteratura?*, in ID., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 103-104.

<sup>2</sup> L'analisi documentaria ha maggior riscontro sui testi della tradizione antica: si veda, a titolo d'esempio, NATASCIA TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999; ma ha apporti importanti anche nel Novecento seppur spesso corretti da innesti ermeneutici: Giorgio Caproni, *Lingua, stile, figure*, a c. di Davide Colussi e Paolo Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014.

sociologica, lavora sui presupposti del prestigio e della diffusione, opera a partire da un'idea della storia atomizzata, in cui confliggono personalità o gruppi e fonda la sua validità sul metodo filologico.<sup>3</sup>

La scuola formale parte da un problema di semantica dei materiali artistici. Che cosa significa l'uso del violetto in una pagina di Tolstoj? Polemizzando in un testo del 1928 nientemeno che con Lev Davidovič Trockij, Šklovskij nega ogni contenuto semantico ai dispositivi letterari: questi sarebbero pure funzioni all'interno di un organismo autosufficiente.<sup>4</sup> Analizzare i materiali estetici per il formalismo significa anzitutto comprendere i meccanismi di funzionamento dei dispositivi letterari e del loro sviluppo diacronico. Vinogradov definisce questa pratica proiettiva-retrospettiva.<sup>5</sup> Gli elementi dello stile si trasformano in tasselli di una lingua autonoma di cui va compresa la sintassi; questa lingua non comunica altro all'infuori di sé stessa. Nonostante l'autonomizzazione del linguaggio estetico prospettato dai formalisti, straordinari tentativi di intrecciare dinamicamente elementi formali e processi extra artistici non sono mancati. Le prime riflessioni ponderate e non ingenuie di intreccio tra estetica e contesto storico sono sorte proprio all'interno di questa scuola, attraverso la postulazione delle "serie culturali" e del concetto di *byt*. Anche in questo caso però, il ponte teorico preposto ad accordare i due campi (mentre mantengono temporalità autonome) è il *medium* linguistico.<sup>6</sup>

Prima di avere una fortunata carriera come romanziere, Walter Siti ha avuto una interessante esperienza di critico letterario. Uno dei suoi lavori più importanti è *Il neorealismo nella poesia italiana. (1946-1951)*.<sup>7</sup> Questo testo rappresenta il tentativo di legare assieme prodotti estetici e storia degli intellettuali proprio attraverso il *medium* della lingua letteraria: la sua attuazione viene però interpretata come "sintomo" di una particolare situazione a livello delle strutture sociali. Potremmo chiamare questo metodo struttural-psico-sociologico. Rintracciare la presenza di costrutti che richiamano la tradizione "alta", di pratiche oratorie esibite e di mezzi formali che richiudono il testo su sé stesso proprio quando dovrebbe aprirsi e parlare ai ceti popolari (come avviene appunto nelle tesi neorealiste) allude all'impossibilità, sul piano storico-sociale, di un accordo tra classe intellettuale e masse. Documentazione e conclusioni di questo lavoro sono di indubbio interesse. Siti prova a condurre lo strutturalismo al di là della sua chiusura formale, ma facendo questo sembra non tenere in conto la potenza dei dispositivi estetici che invece per i formalisti era centrale: circoscrivere un'analisi formale ad una "corrente" o una scuola che è sottogruppo di un insieme storico (*la poesia italiana del 1946-1951*) significa sottostimare i problemi di "vischiosità" del materiale estetico: non

---

<sup>3</sup> Un ottimo esempio recente di questa impostazione sulla poesia italiana del Novecento si ha in GIANLUIGI SIMONETTI, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2002.

<sup>4</sup> «perché ogni scrittore, inserendo il materiale in una struttura determinata, lo deforma e sceglie il materiale non in base al principio dell'attendibilità, ma in base a quello della sua idoneità a conformarsi alla struttura dell'opera», in VIKTOR ŠKLOVSIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. (Saggio su Guerra e pace)*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1978, p. 40.

<sup>5</sup> VIKTOR VINOGRADOV, *L'analisi stilistica*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a c. di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968 e 2003, pp. 111-115: 115.

<sup>6</sup> «In che consiste la correlazione tra letteratura e serie limitrofe? E poi, quali sono queste serie limitrofe? Abbiamo tutti la risposta pronta: il costume (byt). Ma per risolvere il problema della correlazione tra le serie letterarie e il costume poniamoci la domanda: in che modo, tramite che cosa il costume è in correlazione con la letteratura? [...] Il costume è in correlazione con la letteratura anzitutto tramite il suo lato linguistico», in JURIJ TYNJANOV, *L'evoluzione letteraria*, in *I formalisti russi*, cit., pp. 127-143: 138. Si veda anche, per l'accortezza dei protocolli con cui limita la relazione tra le sfere JURIJ TYNJANOV e ROMAN JAKOBSON, *Problemi di studio della letteratura e del linguaggio*, in *I formalisti russi*, cit., pp. 147-149.

<sup>7</sup> WALTER SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana (1946-1951)*, Torino, Einaudi, 1980.

è possibile postulare un accordo a priori tra strumenti formali e contesto; occorre tenere in considerazione il caso di un rapporto sfalsato e non sincronico. Insomma, quelli che appaiono gesti estetici autonomi e intenzionali possono essere semplicemente fossili di un vecchio ordine estetico che resiste al cambiamento; quelli che appaiono sintomi linguistici di una contraddizione tra classi possono essere letti allo stesso tempo come fenomeni interni alla storia di un genere letterario: il tempo dell'estetica e il tempo dei conflitti sociali non sempre coincide.

Franco Moretti prova a rispondere alle difficoltà che abbiamo visto operare in Siti ricercando un complicato punto d'appoggio tra autonomia dei processi estetici e loro subordinazione rispetto ai mutamenti sociali.<sup>8</sup> Una definizione che non brilla per chiarezza e che trova semmai risposte operative in una eclettica quanto eterogenea mescolanza di strumenti d'analisi ricavati da discipline differenti. In particolare in *La letteratura vista da lontano*, uno dei lavori più recenti che segnano una sorta di svolta metodologica, oppone alla tradizionale pratica del "close reading" (l'incontro ravvicinato, a tu per tu, tra interprete e testo o una serie limitata di testi) ciò che egli stesso definisce «distant reading».<sup>9</sup> Una innovazione che risponde a un'esigenza piuttosto intuitiva della critica stilistica, ovvero superare la "politica del monumento" e ricercare, al contrario, un criterio di esaustività o per lo meno (e più realisticamente) un'"illusione" di esaustività. In questo senso dunque, operare con gli strumenti della storia quantitativa (approccio che, come si vedrà qui di seguito, sarà abbondantemente impiegato nel corso di questo lavoro) può rappresentare un salto di qualità effettivo per gli studi formali. Lo diventa meno però se la domanda di cui cerchiamo risposta non risulta ben calibrata. Nel primo capitolo del volume Moretti analizza la produzione e la pubblicazione di romanzi in una serie cronologica significativa per diversi paesi: i vari picchi in coincidenza di date politicamente rilevanti divengono prove di una connessione *immediata* tra piano culturale e storia politica. L'obiezione più ovvia che si può fare a un simile approccio è quella di sostituire una patologia ottica con un'altra patologia: scambia lo sguardo del miope con quello del presbite. Il problema allora sarà quello di recuperare la "giusta distanza" dall'oggetto, che ci consenta di osservare anche elementi minori, come ad esempio la storia dell'evoluzione della produzione libraria o le dinamiche delle classi intellettuali, o ancora, i percorsi del materiale estetico, tutti circuiti che non solo preservano elementi di autonomia con "cronotopi" personalizzati, come d'altronde Moretti lettore di Braudel sa bene, ma che addirittura modificano le proprie dinamiche di sviluppo a seconda delle fasi in cui li rileviamo. Il problema sarà allora non quello di astrarre bensì di intrecciare produttivamente i piani, avendo cura di distinguere, grazie alla filologia e alla storiografia, i contesti e le specificità di fase, preservando però il giusto anelito alla mappatura più ampia possibile dei fenomeni indagati.

A questo punto non si può non nominare uno dei tentativi più alti e complessi di accordo tra piano dell'analisi stilistica e filologica e intreccio produttivo tra attenzione alla specificità dei contesti storici, processi di lungo periodo e specularità tra piano della produzione estetica e totalità dei fenomeni sociali: *Mimesis* di Erich Auerbach del 1946.<sup>10</sup> Auerbach opera al meglio proprio là dove Moretti difetta, nella costruzione cioè di un piano teorico molto elaborato in cui inscrivere le evoluzioni dei fenomeni estetici e di cui il teleologismo hegeliano e la filosofia della storia vichiana (filtrata attraverso Humboldt e Troeltsch) costituiscono gli assi portanti. Il tentativo è quello di

---

<sup>8</sup> «Ma andranno d'accordo, il formalista e il sociologo? Sì, se il sociologo accetterà l'idea che l'aspetto sociale della letteratura sta *nella sua forma*; e che la forma si sviluppa secondo leggi sue proprie. E se, per parte sua, il formalista accetterà l'idea che la letteratura *segue* i grandi mutamenti sociali», in FRANCO MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 8.

<sup>9</sup> FRANCO MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>10</sup> ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.

operare attraverso lo stile “oltre lo stile”: superando rispettivamente Curtius e Spitzer, in Auerbach i fatti formali e le individualità funzionano solo come specola da cui osservare la «modellizzazione dei contenuti storici, sempre più capace di annettere quanto prima considerato irrilevante»;<sup>11</sup> il suo è «uno storicismo ermeneutico e autoconsapevole, che accoglie la ricostruzione erudita e l’analisi “oggettiva” dello stile solo come termini dialettici di una sintesi più ambiziosa, o, come è stato detto, di una vera propria filosofia della storia»;<sup>12</sup> il processo “teleologico” che conduce alla rappresentazione seria del quotidiano e che vede nel superamento della separazione degli stili il proprio centro, viene articolato in fasi epocali (ognuna operante con una propria logica: la fase classica, quella cristiana e quella illuministico-democratica post-rivoluzionaria); ognuna di queste macroperiodizzazioni si articola poi al suo interno in sottogruppi e “sottodinamiche” colte nella loro specificità e autonomia, senza tralasciare il rapporto tra testo e contesto proprio di ogni singolo autore.

Del tutto eccentrica e straordinaria per risultati teorici è la riflessione di Adorno sullo stile. La forma metodologicamente più accurata che queste riflessioni hanno assunto non si trova paradossalmente nella sua *Estetica* quanto in *Filosofia della musica moderna* (1949). Questo approccio risolve il materiale estetico in un linguaggio che sussume e descrive i processi storici nella loro totalità. Agli occhi di chi lavora con la letteratura, cioè con quegli oggetti storici che incontrano una particolare resistenza alla sublimazione concettuale, sono due i presupposti centrali di questo libro: la selezione di singole forme del linguaggio artistico o di personalità rilevanti e la centralità del processo logico che “presiede” all’accadere storico. Schönberg e Stravinskij sono epifenomeni, concrezioni empiriche della polarità dialettica che costituisce la struttura logica della modernità occidentale; la tonalità è la forma stilistica dominante in cui questo processo è osservabile. Potremmo chiamare questo esperimento logico-processuale.

Più recentemente, la stilistica cognitiva tenta un’intersezione tra campi del sapere storicamente scissi come estetica e neuroscienze, espressione artistica e biologia. Si organizza attorno ai concetti di percezione e espressione: lo stile recupera centralità in quanto “interfaccia” continuamente visibile e sondabile del «modo in cui il versante interiore dell’individuo e quello delle *res* e degli altri sono in simbiosi attraverso la perenne mediazione del nucleo corpo mente».<sup>13</sup> In campi estetici ad alto tasso di figuralità come la poesia e le arti visive, offre strumenti ermeneutici che consentono di uscire dalle opposizioni semplici di oscurità, difficoltà, gioco linguistico, dalla dicotomia razionalità diurna-inconscio, dall’idea strutturalista e jakobsoniana della irriducibile semanticità delle proposizioni; in generi molto strutturati come la forma del romanzo giallo o il racconto breve, opera su strutture profonde e sui meccanismi di attesa e di risposta emotiva del lettore. Nel campo della lirica tentativi di analisi cognitiva sono stati applicati a Dante, Celan, Rosselli.<sup>14</sup> Tuttavia questa impostazione si sofferma su casi singoli, o su linee estetiche carsiche, che riemergono sfidando i codici solo in alcune condizioni privilegiate e, pur introducendo nelle sue forme più intelligenti un criterio di storicizzazione lavora su tempi lunghi o lunghissimi. Recentemente il cognitivismo applicato ai fatti dello stile ha trovato in Italia una propria fisionomia originale

<sup>11</sup> ALBERTO CASADEI, *Per Auerbach, contro Auerbach*, in ID., *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell’era del web*, Roma, Donzelli editore, 2014, pp. 3-37: 6-7. Nel testo si trovano anche una serie di critiche ponderate all’opera.

<sup>12</sup> RICCARDO CASTELLANA, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Roma, Artemide, 2013, p. 14.

<sup>13</sup> IVI, p. 35.

<sup>14</sup> Per questo approccio rinvio ai lavori, per altro filologicamente sostenuti e storicamente attrezzati di Alberto Casadei: *Poesia e ispirazione*, Roma, Luca Sossella editore, 2009; per le analisi su Dante, ID., *Dante oltre la «Commedia»*, Bologna, il Mulino, 2013; per gli studi su Rosselli e Celan ID., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011 e bibliografia relativa.

soprattutto grazie ai lavori di Alberto Casadei. In un contesto fortemente irrigidito dalla “ganga” metodologica dello storicismo e dalla risultante “sociologica” degli impieghi formali, Casadei recupera la tradizione stilcritica del *close reading* puntando il focus negli ultimi anni sul concetto di “inventio” e di “oscurità”. Al fondo, il tentativo di Casadei è quello di restituire al discorso “artistico” la dignità di una forma di razionalità autonoma, che va misurata con strumenti propri e non attraverso il metro del discorso “diurno”. Una riflessione che, attraverso l’uso di campioni “nobili”, una forte attenzione al dato filologico e alle peculiarità delle fasi storiche, sfugge da alcune ingenuità dell’approccio “stilcognitivo” più vulgate, come la selezione di fenomeni linguistici o aggregati metaforici ben ritagliati, o una capacità descrittiva piuttosto povera, contro la quale Casadei propone (come vedremo più avanti) una griglia di articolata e ben fissata sugli usi concretamente realizzati.

Psicologizzante, tassonomico-descrittiva, filologico-atomistica, formale, struttural-psico-sociologica, logico processuale, cognitiva: queste sono le famiglie che compongono la disciplina che va sotto il nome di critica stilistica.

### *Ricostruire la norma*

Sarebbe al di là delle mie forze sottoporre a una critica sistematica questi approcci, tuttavia mi sembra più efficace ed economico definire il metodo che si seguirà in questo lavoro sul rovescio degli altri, ricusando gli aspetti problematici o meno convincenti. Ogni approccio stilistico si fonda più o meno implicitamente su una norma: è a partire da essa che si studiano i casi di deviazione individuale, da una sua concezione si registrano le evoluzioni storiche. Il codice è il perimetro delle condizioni di possibilità formali, lo spazio “strumentale” di attuabilità del gesto artistico. È l’insieme di «forme storiche oggettive che ogni autore trova di fronte a sé prima ancora di porre mano alla propria opera». <sup>15</sup> Il codice è dunque un complesso di regolarità formali che si concretano storicamente in una tradizione: in questo spazio gli individui rappresentano bande di oscillazione più o meno ampie (dal manierismo più pedestre alla rottura rivoluzionaria) ma non possono non confrontarsi con esso. Quando Marinetti nel 1909 proclamava di voler uccidere il chiaro di luna si riferiva alle svenevolezze della tradizione romantico-simbolista; gran parte del successo di Montale è dovuto alla capacità di evertere e rimotivare dall’interno il linguaggio ermetico.

Ogni codice ha una semantica e una sintassi. Per quante operazioni si possono compiere aggregando gli elementi questo numero è limitato. È su questa convinzione che si fonda l’approccio tassonomico-descrittivo, che opera sul piano della semantica. Descrivere significa anzitutto proporre un approccio ingenuo: chi prende nota del dato storico assume una posizione *tendenzialmente* oggettiva, punta ad una sostanziale trasparenza dello sguardo. Tutto ciò è possibile se si lavora con protocolli stabili: se si mira cioè all’esaustività e ad una definizione chiara e condivisibile degli oggetti. È per questa ragione che i singoli elementi d’analisi si associano solitamente a funzioni della norma linguistica o retorica. Un altro elemento di interesse di questo approccio è la costruzione non gerarchica del codice: gli elementi si dispongono in una griglia non organizzata, fluida, in cui gli elementi hanno un medesimo peso specifico. Se da un lato però opera alla necessaria ricostruzione dei dispositivi formali che agiscono in un segmento storico, dall’altra per così dire li ontologizza, affida loro un puro valore documentario: gli oggetti significano solo se stessi; o tutt’al più assume un atteggiamento ancillare: è anche grazie alla ricostruzione delle possibilità del codice che la filologia

---

<sup>15</sup> CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 13.



può scegliere tra diverse lezioni del testo. Se questi ultimi aspetti possono essere senz'altro sottoposti a critica, non si può derogare ai principi di trasparenza ed esaustività. Se però l'importanza del primo termine è facilmente arguibile e consiste nell'esibire criteri d'analisi chiari e rigorosi e dunque sottoposti ai protocolli di falsificabilità, occorre invece soffermarsi un momento sul secondo lemma. Torniamo ad Adorno. La sua riflessione musicologica conserva un peso considerevole anche per studi attuali. La teoria della razionalizzazione del materiale e la canonizzazione della linea progressiva Beethoven-Wagner-Schönberg, ancora egemonica nelle storie della musica moderna, si fonda sulla selezione di un unico parametro stilistico: la tonalità. L'evoluzione dalla scala tonale a quella cromatica, atonale ed infine alla dodecafonica segna per Adorno il paradigma forte della modernità musicale. Enrico Fubini segnala giustamente come accanto a questo paradigma e questo canone si possano costruire una pluralità di storie della composizione musicale solo sostituendo l'elemento stilistico eletto a dominante di sistema: se eleggiamo il ritmo è possibile stabilire una linea Debussy-Stravinskij, se optiamo per l'impiego strumentale possiamo costruire un'altra storia ancora.<sup>16</sup> Selezionare un elemento stilistico a scapito di altri non è un'operazione ingenua: significa attribuire valore ad un aspetto e sottrarlo ad un altro, impostare un canone rifiutandone altri possibili; vuol dire in definitiva fondare un'ermeneutica teleologica-progressiva. Gli oggetti estetici, come tutti gli oggetti storici, sono complessi aggregati di funzioni con significati e cronologie diverse. Per questo l'esaustività, come obiettivo a cui tendere, è un criterio indispensabile.

Per una ragione simile l'approccio che lavora sugli individui va messo da parte. Analizzare personalità selezionate in base a un canone o al prestigio, per quanto risponda a criteri di validità storica, sottrae all'analisi quel rumore di fondo che non rientra nei singoli. In questo senso il già citato libro di Gianluigi Simonetti è esemplificativo: sondare l'influenza che il Montale delle *Occasioni* ha presso un gruppo di poeti che si affaccia alla scrittura negli anni Trenta mostra paradossalmente che la ricezione è in parte mediata da un terreno comune posto a monte tra "emittente" e "destinatari", da uno spazio che rende quelle soluzioni "accettabili". In più sottrae all'analisi gli elementi che non si accordano a questa evoluzione e che tuttavia ci dicono qualcosa. In fine, se è opzione preferibile ragionare su gruppi e non su individui, occorre scegliere una scuola o un periodo? Andrà ricordato il caso di Siti, di cui si è parlato. Isolare una "scuola" rischia di far dimenticare il contesto in cui questa si inserisce, uno spazio attraversato da cronologie diverse. Sarà più semplice allora studiare la formazione del codice in un segmento temporale limitato. Trasparenza, esaustività formale, sondaggi per gruppi ritagliati in un periodo storico limitato: questi i caratteri della ricerca in corso.

In un passaggio molto acuto Jameson sottolinea una certa malizia strategica nel limitare l'analisi stilistica al campo della lirica.<sup>17</sup> Tuttavia questa permanenza non rappresenta solo un vuoto presidio disciplinare quanto piuttosto la constatazione abbastanza ovvia che la poesia è un dispositivo linguistico in cui il peso della formalizzazione è più evidente che in altri e che, più che in altri generi che fanno uso del linguaggio, ragionare sulle strutture formali significa ragionare sulle strutture semantiche. È lo stesso Jameson d'altra parte, a sostenere che studiare le condizioni di possibilità formali e dei materiali, di quella molteplicità di dispositivi figurali e linguistici che vengono ricomposti solo nella produzione concreta dell'artefatto estetico, è compiere anzitutto un'operazione ermeneutica. Ciò che questa tesi prova, nel suo piccolo e su una sezione molto limitata del codice, a fare.

---

<sup>16</sup> ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, ETS, 2007.

<sup>17</sup> FREDRIC JAMESON, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990, p. 63.

Insomma, la storiografia letteraria (con particolare riferimento a quella novecentesca) tende a ragionare a partire da due feticci metodologici: il monumento e l'antologia. Il monumento, cioè a dire il testo formalmente o tematicamente significativo e la sua messa in serie, secondo una trama progressiva e in fondo teleologica. Teleologica perché fondata su una prospettiva di continua approssimazione e coincidenza con le strutture profonde del reale. Tutto questo nasconde una filosofia implicita: il fatto cioè che dopo il collasso dei grandi istituti formali classicistici, ogni gesto estetico abbia un immediato contenuto concettuale, che ogni apparato formale debba esibire delle strutture intenzionali e di senso. Per questa ragione d'altronde questo tipo di approccio è tipicamente novecentesco. L'analisi cliometrica, per usare una terminologia molto in voga nell'attuale storia economica, permette di ragionare *e contrario*: ricostruisce una sterminata base di dati, fotografa col massimo realismo possibile il panorama di un'epoca e costringe l'osservatore a scendere a patti con questo scenario complesso. Sta poi all'osservatore costruire un modello interpretativo che asseconi le modulazioni del paesaggio, evitando il paradosso borgesiano di produrre una mappa ampia quanto il territorio che vuole descrivere. In questo senso, come limite a cui tendere, l'esempio di Moretti deve essere corretto dalla complessità dello sguardo auerbachiano.

### *Campione e sondaggi*

Una volta impostate le procedure generali che verranno seguite occorre trattare dell'oggetto e dei protocolli di analisi. Il campione consta di dieci autori per quarantaquattro opere, 1730 testi complessivi. Il più antico componimento datato è *Torrente* di Attilio Bertolucci (1927), i più tardi sono del 1957. I dieci autori selezionati sono Bertolucci, Calogero, Caproni, Fortini, Luzi, Maticotta, Penna, Rebora, Sereni e Sinisgalli. Come si nota, l'escursione qualitativa è notevole: si passa dalla straordinaria accuratezza formale di Sereni alle evidenti ingenuità del primo Maticotta. Tuttavia lo sforzo di questo lavoro è appunto prescindere dal giudizio estetico.

I criteri che hanno presieduto alla selezione sono due. Anzitutto ritagliare uno spazio generazionale più o meno omogeneo: tutti gli autori sono nati attorno agli anni Dieci; i due picchi estremi sono rappresentati da Penna (1906) e Fortini (1917). In secondo luogo era necessario selezionare quegli autori che non hanno fatto esplicitamente e continuamente una professione ideologica e programmatica della poesia. Se escludiamo Luzi, e in particolare il solo Luzi di *Avvento notturno* (o il Maticotta di *Fisarmonica rossa*), tutte le altre raccolte sono lontane da scelte esibite, non innovano, si muovono all'interno di una sostanziale accettazione e contiguità con le norme formali dell'epoca. Questo significa pescare dentro una produzione in cui sono più visibili, perché meno sottoposte all'opacizzazione della pura intenzionalità d'autore, le forme del codice. Per questa ragione è stato ad esempio escluso un autore pur di grande interesse come Emilio Villa.

I limiti temporali della produzione invece sono dettati da un lato dalla necessità di selezionare personalità che si affacciano alla scrittura in una fase nettamente post-avanguardista, quando cioè alcune soluzioni formali di questi gruppi vengono normalizzate e in parte grammaticalizzate (si pensi ad esempio all'uso analogico esacerbato, alla grammatica straniante e alla sintassi a-logica dei surrealisti riassorbita in fase ermetica); dall'altro dalla presenza di una cesura forte rappresentata simbolicamente dal 1956, quando la poesia italiana tenta altre strade che potremmo definire

genericamente anti-liriche.<sup>18</sup> Lo spazio così costruito non rappresenta tuttavia un'unità compatta: al suo interno è attraversato dalla faglia importante del 1945 (sulla quale rifletteremo a lungo) e da una molteplicità di correnti.

Sanguineti ha tralasciato nella sua antologia del '69 autori come Fortini; ha liquidato in poche pagine Luzi e Sereni ammicchiandoli nella congerie dei "poeti ermetici". In effetti, la lirica neorealista, lo sperimentalismo di «Officina», il successo del modernismo anglo-americano (Pound in particolare) e la nascita della neoavanguardia sembravano aver fatto invecchiare prima del tempo la poesia degli autori nati negli anni Dieci; basti pensare alle categorie critiche tanto sintetiche quanto generiche che per decenni sono state usate per definire la loro poesia: "lirica nuova", "novecentismo", "postermetismo". Tuttavia la poesia di questi anni rappresenta, a seguito di una serie di aggiustamenti, ancora un segmento non periferico dell'esperienza novecentesca. Un insieme disomogeneo<sup>19</sup> in cui tutto si rimescola a partire dal secondo Dopoguerra: Rebora e Maticola affascinati dalla corrente neorealista; Fortini, Sereni e Luzi avvicinati nel segno di Montale; Calogero che persegue la propria linea ermetico-surrealista e Bertolucci, Penna, Caproni e Sinigalli avviati sulla strada "esistenzialista". Questo spaesamento tassonomico potrebbe servire da traccia: la poesia tra anni Trenta e prima metà degli anni Cinquanta si trova in una stazione intermedia tra le famiglie che si raggruppano attorno alla galassia simbolista e una nuova fase di ripensamento del genere lirico. È un oggetto storico fluido e privo di una connotazione autonoma. Se il centro è effettivamente frastagliato e soprattutto procede in direzioni asimmetriche è tuttavia possibile descrivere una grammatica della poesia di questi anni e riflettere sulle forme che il campo assume durante la svolta del '45. In fase di conclusione si proverà a tornare su queste temi e si proverà a dimostrare che le forme del codice che emergono dai sondaggi, nate in un preciso contesto di fase, sono interpretabili come tendenze di medio periodo, che informano di sé tutta la seconda metà del secolo. Insomma, la ricostruzione del codice estetico ci consentirà da un lato di rivalutare l'importanza di un periodo poetico piuttosto trascurato dalla critica e dalla storiografia del Novecento, perché generalmente considerato di passaggio; dall'altro dirà molto sulla condizione del genere lirico non solo di questi anni. Quello che avviene attorno al 1945 è, in definitiva, qualcosa di fondamentale.

Si è già detto che lo studio formale opera sulla semantica e sulla sintassi, in altre parole sui tasselli del codice e sulle regole di combinazione di questi tasselli. Questa tesi ragiona sul primo termine. Ma cosa significa studiare la semantica? Contro una tendenza relativistica, questa lavoro pone un protocollo banale: un processo chiaramente induttivo, dalla mappatura dei dispositivi retorici, metrici e formali, ridotti ai loro termini più facilmente analizzabili, all'astrazione di regolarità funzionali trasversali. Per regolarità funzionali trasversali intendo una serie di figure, disomogenee per statuto (tipologiche, metriche o retoriche), che assolvono la medesima funzione. Anche su questo torneremo in sede di conclusione, quando verrà il momento di fare sintesi dopo il lavoro di analisi. Sebbene la questione, prettamente linguistica, della motivazione per così dire "immanente" dei dispositivi figurativi sia lungi dall'essere risolta, nella scelta della funzionalità si opterà sempre per la sua declinazione meno impervia e più condivisibile. L'auspicio è che tutti i lettori abbiano sempre sotto controllo le dinamiche che presiedono al ragionamento e che, a partire dallo stesso materiale,

---

<sup>18</sup> Torneremo su questi temi in fase di conclusione.

<sup>19</sup> Sereni-Fortini accomunati dalla formulazione del classicismo moderno, Luzi-Calogero-Maticola-Rebora (questi ultimi due solo nella prima fase), sostenitori dell'ermetismo più spinto (con ulteriori sottocaratterizzazioni geografiche: ermetismo fiorentino per Luzi, di ascendenza surrealista romana-meridionale per Calogero); Bertolucci-Penna-Caproni-Sinigalli che si muovono tra tendenze *fumiste* e postermetismo.

possano ritenere non implausibile agire come io ho agito e giungere alle medesime conclusioni alle quali io giungo.

### *Obiettivi e metodi*

Finora si è detto che l'obiettivo primario del lavoro è ricostruire le forme del codice. Per farlo si prova a operare nel modo più semplice possibile:

- 1) si definisce un segmento temporale (1929-1956);
- 2) si prende un campione che risponda ai criteri di uniformità (l'apparentamento generazionale) e di rappresentatività (esprimono la "media" del periodo);
- 3) si analizzano elementi su cui si può raggiungere il massimo di accordo possibile, legati cioè a definizioni e caratterizzazioni stabili (figure retoriche, numero di sillabe, schemi accentuativi, concetti come locutore e destinatario e così via).

L'obiettivo secondario nasce da una domanda semplice: come reagisce (se reagisce) un oggetto estetico in una fase di riconfigurazione complessiva sul piano della realtà politica, sociale e dei sistemi culturali? Ho creduto che non esistesse momento migliore nel Novecento italiano per riflettere sulla questione che lavorare sulla frattura post 1945. Qui ridefinizione del quadro culturale nella sua idealità e nella sua materialità (circuiti intellettuali, case editrici, sistemi di riviste, apparentamenti politici) vanno di pari passo, in modo repentino e radicale. Comprendere le dinamiche che si attuano in questa finestra significa, a mio avviso, gettare luce non solo su una stagione importantissima della poesia italiana, ma aiuta anche a riflettere, più in generale e con maggiore ambizione, sui rapporti tra letteratura e realtà.

Questo significa che la tesi ha due anime ben definite: la prima si configura come uno studio stilistico classico, fondato sul lavoro preliminare di reperimento dei dati e di elaborazione delle statistiche e con lo scopo di poter essere utile anche ad una consultazione segmentata, su specifici usi formali. La seconda è un'anima più propriamente storiografica e critica: prova a agganciare i fatti stilistici alla realtà che sta fuori dal testo; a ricostruire le dinamiche di fase che si aprono nella stagione postbellica; a definire infine l'idea di lirica che se ne ricava e rimettere al centro della storia culturale italiana il 1945 come data fondamentale, che dà avvio a un percorso che nelle sue dinamiche profonde non si è ancora concluso. Ma al fondo dunque significa che le due anime sono l'una propedeutica all'altra. Da un lato mi sembrava che, una volta intrapresa la strada della stilistica, fosse importante rispondere a un'esigenza di metodo (oramai per giunta piuttosto datata), sentita anche al di là delle aule universitarie e dei professionisti del campo culturale, che nasce dall'accusa di scarso rigore, di aleatorietà dei protocolli, di vaghezza scientifica formulata nei confronti delle scienze umane. Un'accusa a cui non ci si può sottrarre con una scrollata di spalle, con atteggiamenti snobistici, oppure con fantomatiche "fatiche del concetto" per cui il dato diventa, in fondo, un elemento di scarso rilievo. Una battuta che circola in ambienti accademici oramai da anni recita più o meno così: lo studioso di geometria ha bisogno di squadre, matita e cestino, lo studioso di algebra di matita e cestino, il filosofo solo della matita. Ecco, il letterato ha un vantaggio sul filosofo: ha un oggetto duro con cui confrontarsi. Ma questo vantaggio non va sprecato scegliendo scorciatoie. Per questo mi è parso importante costruire un piano il più ampio possibile, a partire da elementi il più condivisi possibile.

Dall'altro lato però, oltre a una esigenza di precisione (o, più modestamente, di abbassamento del grado di aleatorietà), partire dalla costruzione di un'ampia base di dati mi costringeva a incamminarmi sulla strada più lunga della riflessione: ogni nuovo elemento che acquisivo mi imponeva di riconfigurare il quadro d'insieme che mi andavo facendo, ogni aspetto contraddittorio che emergeva dallo spoglio spingeva la riflessione a un più alto grado di astrattezza.

Più nello specifico la cliometria e lo spoglio sistematico, nella loro variante debole e artigianale, mi permetteva di risolvere tre importanti questioni che avrebbero avuto la loro importanza in sede critica:

- 1) operare sistematicamente su un campione consente non solo di individuare ricorsioni significative (cosa su cui opera da sempre la stilistica classica) ma consente di rendere significative anche le non-ricorsioni. Pragmaticamente, dove si verifica una ricorsione vi è, ad esempio, un indizio di uno stile personale, del formarsi di un linguaggio individuato. Ove non vi è riscontro di una ricorsione mi sembra si possa dire, *e contrario*, che vi è una tendenza "a mancare" la specializzazione;
- 2) ancora, la valutazione complessiva di una molteplicità di elementi consente di registrare contraddizioni. Aspetti del linguaggio che indicano una funzione o una tendenza, aspetti del linguaggio che indicano funzioni e tendenze opposte. Operare in un campo in cui agiscono più vettori costringe a cercare la giusta distanza dello sguardo, spinge a operare induttivamente e cercare una spiegazione che tenga assieme tutti i dati;
- 3) il lavoro statistico e quantitativo consente, infine, di tracciare con chiarezza segmentazioni nel *continuum* temporale. Con buona approssimazione, dove si riscontra una forte escursione dei valori lì c'è una soglia, una frattura significativa.

## Appendici

Anche per questa ragione al lavoro segue un'appendice tecnica. La sua unica funzione sarà quella di fornire uno strumento che consenta di controllare di volta in volta l'analisi, di certificare che si sta descrivendo fenomeni e processi *reali*. L'appendice si suddivide in: *tabelle metriche*, in cui si riportano i dati relativi alla presenza numerica di endecasillabi e versi lunghi (dal dodecasillabo in su) e i relativi *patterns* (schemi accentuativi); *tabelle retoriche*, in cui si registrano tutti i dispositivi figurali presenti nei testi secondo la scansione classica proposta nel *Manuale di retorica* di Mortara Garavelli,<sup>20</sup> di figure di pensiero, di parola e tropi; tabelle raccolte sotto la dicitura *generi, temi, forme* in cui compaiono i dati relativi ai nuclei tematici dei singoli testi e, seguendo l'esempio di Claudio Giunta in *Versi a un destinatario*,<sup>21</sup> i riscontri tipologici e di dizione (poesia conativa, narrativa o introspettiva, locutore, destinatario). Per i vari approfondimenti rimando ai cappelli introduttivi dei singoli capitoli.

Gli sforzi di sistemazione qui compiuti non devono ingannare: l'analisi non pretende l'oggettività, vi tende attraverso una serie di strategie e di pratiche di analisi. È solo il modo più semplice e sensato che ho trovato di esaminare un oggetto complesso come la poesia. Quanto alla

---

<sup>20</sup> BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2010.

<sup>21</sup> CLAUDIO GIUNTA, *op. cit.*, pp. 415-421.

tenuta del metodo, d'altra parte, si sceglie un'opzione realista: quanto più sarà in grado di catturare i fenomeni, tanto più sarà valido, con buona pace di Bourdieu, che ironizza sull'alibi del pragmatismo.

### *Partizione dei capitoli*

Il primo capitolo opera sulle forme del messaggio (soliloquio, monologo, dialogo...), sui soggetti della comunicazione (locutore e destinatario), sui temi. In questo caso ci si concentrerà sulla valutazione della situazione prima e dopo il 1945: ne risulterà un quadro profondamente mutato, in cui emergerà una forte riduzione dei temi e delle forme ereditate dalla tradizione orfica e un aumento notevole di tipologie testuali scarsamente connotate. Sorprendentemente vedremo una crescita notevole anche del principio di autorità lirica e soprattutto una forma di specializzazione distintiva: ogni autore tenderà a occupare uno spazio tematico-tipologico proprio, differente da quello degli altri.

Il secondo capitolo è un'ampia analisi sul metro. Si concentra sullo studio dell'endecasillabo e del verso lungo. Se da un lato prova a definirne morfologia e usi prevalenti con schede riservate a ogni autore, ragionando quindi sugli aspetti più strettamente formali, dall'altro riflette sulle tendenze complessive, corroborato dall'analisi quantitativa. Ne risulterà una forte progressione generalizzata verso l'estensione versale, la netta preferenza delle misure lunghe su quelle brevi, ma anche la complessiva riduzione degli schemi accentuativi, la specializzazione tematica delle singole tipologie (con la conseguente razionalizzazione dell'intero sistema) e la selezione di soluzioni standard semplificate.

Nel terzo capitolo si prenderanno in considerazione una serie piuttosto corposa di figure appartenenti ai vari rami della partizione retorica. Ogni figura sarà analizzata autore per autore. Si valuterà altresì l'ipotesi di un'evoluzione formale dopo la soglia del 1945. Ne deriverà un forte spostamento del sistema retorico verso le forme dell'argomentazione, la tendenza alla costruzione stilematica e all'accrescimento concettuale-cognitivo.

Il quarto e ultimo capitolo costituisce una sintesi critica dell'ampia analisi precedente. Si proverà a articolare una tesi storiografica che tenga conto del 1945 come data fondamentale dell'intero Novecento poetico; si proverà a mettere un punto sull'idea di lirica che viene fuori da questi anni; verrà avanzata un'interpretazione complessiva delle tendenze formali e si proverà ad affiancare la metamorfosi stilistica ad una riconfigurazione del piano materiale e extratestuale. Ne risulteranno infine una serie di considerazioni sulle nuove dinamiche che regolano il genere della lirica, che mi sembra informino di sé tutta la seconda metà del Novecento e che sono ancorabili ad una logica di fase non ancora conclusa.

### Modalità d'analisi

Questo spoglio si ispira al lavoro promosso da Claudio Giunta sull'evoluzione dei destinatari e delle forme della scrittura in versi italiana dalle origini all'umanesimo.<sup>22</sup> Il mio tentativo è chiaramente ben più circoscritto e consiste nel documentare (eventuali) modifiche intervenute, nel periodo considerato (1930-1956) e con particolare attenzione all'evoluzione post 1945, nel corpo della poesia italiana, attraverso la specola dei dieci autori. Valuterò quattro parametri: 1) destinatari, 2) locutori, 3) temi, e 4) moduli. Occorrerà indugiare un momento su di essi prima di procedere all'analisi.

Anzitutto un problema metodologico da esporre. Questi elementi hanno tratti di aleatorietà molto marcati. Come definire "scientificamente", o, con meno velleità, in modo concorde e univoco qual è il tema, il destinatario, il modulo e il locutore di un testo poetico? Si possono avere contorni molto netti (e non sempre) nella poesia premoderna, ma nel pieno Novecento i confini sfumano grandemente e si confondono. In questa fase non è nemmeno detto che le evidenze testuali possano soccorrere. In molti casi, soprattutto in piena fase ermetica (tra anni Trenta e primi Quaranta), i temi sono del tutto oscuri, difficili da definire e soprattutto ambigui (solo successivamente, dopo il 1945 appunto, giungeranno a una, sempre problematica, chiarificazione). In testi ampi, dall'andamento poematologico (si pensi solo ai componimenti del Calogero di 25p, o ai *Poemetti* di Matacotta),<sup>23</sup> temi si accavallano e si modificano senza soluzione di continuità, come pure i destinatari. Persino i locutori mutano con meccaniche non prevedibili. Per quanto, come detto, la situazione è in netto

---

<sup>22</sup> Questa casistica e gran parte dell'articolazione dei dati nell'Appendice sono ripresi, con opportune modifiche, da CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario*, op. cit., pp. 415-418.

<sup>23</sup> *Poemetti* è una raccolta pubblicata da Franco Matacotta per le Edizioni di Prospettive. Il finito di stampare reca la data del 20 dicembre 1941 (XX anno dell'era fascista). A mo' di sottotitolo, tra parentesi, viene segnalata la data di composizione: 1939-1940. Il testo di apertura è *Abbozzo per una nascita della terra*. È un componimento di 122 versi, con un'oscillazione notevole di misure (si passa dall'endecasillabo, maggioritario e a *patterns* variabili, al quinario, passando per le tipologie intermedie). La scansione strofica è del tutto irregolare, come pure l'impasto sintattico che copre uno spettro ampio, dalla ipotassi complicata da subordinate e parentetiche, alla brachilogia, con un forte impiego dell'elenco. La voce lirica è trasparente -non si rileva nessun tratto identificativo e equivale a quella del lettore, ma c'è: compare nelle interrogazioni e nelle improvvise accensioni memoriali («Al caldo dell'alghe / Mi sovvenne di un'ala abbattuta», vv. 27-28); è la sua presenza a tenere le fila dell'intero discorso. L'appellazione è continua e varia, muovendosi tra soggetti metafisici (angeli, "giovanile deità"), enti astratti (morte, sonno) e elementi naturali (ulivo, selve, acque, notte, aurora). Il locutore passa ambiguamente dall'io al noi indeterminato, con scarti repentini e ingiustificati dal piano emotivo-esistenziale privato a riflessioni universali sul destino dell'umanità. Stessi salti si rilevano nell'impiego di diverse tipologie testuali. Si succedono, senza soluzione di continuità, posture lirico-intimistiche, lamentazione con ripetizione anaforica-formulare, descrizioni costruite sull'ipotiposi ellittica nonché passaggi temporali incongrui e non parafrasabili dal presente al passato, fino al piano atemporale della visione.

*Abbozzo per una nascita della terra* è il risultato piuttosto goffo di un *mélange* di pezzi della canzone romantica e della produzione orfica. Nonostante il suo aspetto raccogliuccio e disarmonico, la struttura che esprime è maggioritaria nei *Poemetti* e si manifesta anche in altri autori del campione. Nel primo Calogero ad esempio, nelle raccolte che vanno da 25 poesie a *Parole del tempo* e che coprono un arco temporale piuttosto ristretto (dal 1932 al 1935), la tipologia è impiegata spesso sebbene in modo più smalzato, con allusioni disseminate al magistero di Leopardi. *Cielo stellato...* in *Poco suono* ne è un esempio: il testo, monostrofico di 53 versi irregolari, è ancora una volta un *collage* di riflessioni di varia natura indirizzate a vari locutori.

miglioramento nella fase post '45, occorre rispondere a una domanda operativa: come organizzare questo ginepraio? Come si risponde alla questione “di cosa parla questo testo?”, “chi parla?”, “a chi?”, “in che modo”? L'unica risposta possibile, soggetta senz'altro a incertezze ma di certo la più pragmatica, è operare in due modi: da un lato moltiplicare le caselle da riempire, in modo da coprire gran parte della realtà rappresentata dall'insieme dei testi, tenendo sempre fermo però il principio di equilibrio tra analiticità e sintesi. Dall'altro operare sulla scorta di un criterio banale ma fattivamente imprescindibile: quello del carattere “prevalente” del testo. Che significa, nei fatti? Vuol dire che se ci sono più locutori, o più temi o più destinatari, verrà indicato il tema, il locutore e il destinatario quantitativamente più presente. Una modalità se vogliamo poco elegante, ma di certo la più efficace. A meno di non andare a segnalare forme autonome del tipo “poesia polilocutoria”, “polidestinataria” e via discorrendo, tanto difficili da definire quanto distanti da ogni tradizione stabile.<sup>24</sup> Se per i destinatari,<sup>25</sup> i locutori<sup>26</sup> e i temi<sup>27</sup> l'organizzazione mi sembra abbastanza intuitiva e non richiede eccessive spiegazioni, una breve ricognizione, su cui poi si tornerà in sede di analisi, andrà fatta sulla tabella riguardante i “moduli”. Sei sono le tipologie selezionate:

- 1) Modulo conativo (o monologo): si riferisce a quell'insieme di testi che si rivolgono direttamente a un destinatario o a un gruppo di destinatari (fittizio o reale) con intenti polemici, pedagogici, sentimentali...
- 2) Soliloquio: intendo quella congerie di componimenti che non si rivolgono testualmente, cioè a dire in modo esplicito, a un uditorio, a una platea o a singoli individui. Il testo si risolve in una riflessione ad alta voce del personaggio che prende la parola. Questo personaggio non ha una connotazione specifica (per questo rimando ai dati sul locutore). Anche la riflessione che articola è varia (la sua analisi ricade nell'ambito dei temi); tuttavia, in una maggioranza schiacciante dei casi, riflette su se stesso, sul proprio passato e sulla propria esistenza.
- 3) Poesia narrativa (per brevità “narrazione”): prevede la registrazione di un episodio autonomo, in cui la voce dell'io lirico ha solo una funzione narrante; chi dice io non è direttamente coinvolto nell'evento. È un modulo particolarmente diffuso nella produzione degli anni Trenta.
- 4) Ripresa dei generi tradizionali: in questa casella, piuttosto varia, ricadono testi difformi ma tutti chiaramente ascrivibili a una tradizione poetica solida: odi, invocazioni, litanie, preghiere.
- 5) Poesia d'occasione: computa quei testi (di genere, tema e forma diversa) che hanno una caratteristica comune: sono scritti per omaggiare un interlocutore reale che ha a che fare con la biografia dell'autore.
- 6) Dialogo fittizio: è una categoria nettamente opposta al punto 1) e al punto 2). Registra in presa diretta (ma può anche essere posta nel passato o nel futuro) una conversazione tra l'io e un tu (reale o fittizio). Fittizio perché non è necessario che questo dialogo sia concretamente

<sup>24</sup> Diverso è il caso del “soliloquio enciclopedico” che ha effettivamente un uso rimarchevole in fase romantica e coincide sostanzialmente con la Greater Romantic Lyric. Per queste informazioni cfr. MEYER HOWARD ABRAMS, *Structure and Style in the Greater Romantic Lyric*, in *From Sensibility to Romanticism. Essays Presented to Frederick A. Pottle*, a c. di F. W. Hilles e H. Bloom, New York, Oxford University Press, 1965, pp. 527-528.

<sup>25</sup> Per il dettagliato elenco delle figure accorpate in ogni casella rimando alla didascalia della Tabella 26 nell'*Appendice tecnica*.

<sup>26</sup> Per i locutori rimando alle tabelle 29, 30 e 31 dell'*Appendice tecnica*.

<sup>27</sup> Per i temi rimando alle tabelle 31 e 32 dell'*Appendice tecnica*.



avvenuto: l'importante è che si disponga una sequenza dialettica in cui si affrontano due (o più) punti di vista.

Nell'*Appendice tecnica* si hanno, per ogni aspetto, più tabelle. La prima tabella del comparto dei moduli riporta, per autore, il dato complessivo espresso in termini numerici. Nella seconda ogni casella si sdoppia: per i moduli i dati in nero riportano la quantità numerica prima del 1945 (tra parentesi invece la traduzione percentuale); in rosso il dato, sdoppiato con le medesime modalità, afferisce alla situazione post '45. Per la sezione sui locutori, per rendere il tutto più leggibile, si è optato per tre tabelle: la prima indica le quantità numeriche complessive; la seconda sdoppia le caselle e registra le quantità numeriche prima e dopo il 1945; la terza le percentuali prima e dopo il 1945. La seconda e terza tabella riportano nella prima riga solo un numero che corrisponde alla tipologia espressa nella prima tabella. Anche il comparto dei temi si compone di due tabelle. Nella prima si riportano il dato numerico autore per autore; nella seconda il dato fuori parentesi allude alla percentuale prima del 1945, il numero tra parentesi tonda richiama invece la percentuale dopo il 1945. Nel caso delle forme, per questioni operative ho preferito mantenere il grado di analisi piuttosto basso: non ho proceduto cioè al riscontro raccolta per raccolta. Questo per non complicare ulteriormente il computo ma soprattutto la lettura dei dati.

### *Temi*

Di cosa parla la poesia italiana tra il 1930 e il 1956? Il dato più impressionante è l'ampiezza delle opzioni espressive: narrazione bozzettistica; descrizione e odi; rapporto amoroso; evocazione dei defunti; riflessioni su soggetti indefiniti, stilizzati o familiari; impressioni naturali; meditazioni esistenziali o sui grandi universali (tempo, morte, giovinezza, natura, dio), cui si aggiunge un limitato accesso a temi storici e politici. È evidente la rigidità che il campione manifesta nel preservare i confini tradizionali: gran parte di queste forme si definisce in fase romantica, la restante (colloquio con i defunti, rapporto amoroso e con l'assente, descrizione e ode) rappresenta semplicemente una dimensione archetipica e metastorica della forma poesia. Ciò significa che dopo la stagione dell'avanguardia primonovecentesca la poesia italiana non ha, di fatto, mai spostato lo sguardo da una serie di forme acquisite di medio lungo periodo. Su questo aspetto di conservatività occorrerà tornare.

Divido l'intero ventaglio delle forme in tre gruppi. Il soliloquio, in cui il locutore esprime una riflessione personale ad alta voce: il destinatario coincide con il pubblico; il monologo, in cui il soggetto lirico si rivolge ad un tu, fittizio o biografico, riflette sul rapporto che intrattiene con questo o lo invoca, creando un rapporto diretto ed indirizzato. Non è necessario che il testo sia realmente letto dal destinatario, non si costruisce come un'epistola in versi; è tuttavia importante, perché ci sia monologo, che sia prevista ed espressa la presenza di una seconda persona. Infine l'insieme delle scritture narrativo-descrittive, in cui la presenza dell'io si eclissa dalla lettera del testo per lasciare il posto ad una collezione di immagini o a un inserto narrativo. Il pilastro portante della poesia italiana ricavabile dal sondaggio è costituito dal primo dei tre moduli, il soliloquio, in cui il locutore non ha bisogno di creare un colloquio fittizio per esternare riflessioni private. Questa tipologia copre, nelle sue varie declinazioni (impressioni, riflessione privata), una quota pari al 51% dell'intero. La forma monologica, in cui il testo si dispone al rapporto con un tu, sia esso stilizzato, secondo i canoni

romantici e simbolisti, o sociali, in accordo con i canoni della poesia cattolica prima e neorealista poi, o ancora biografici e reali, segue a una certa distanza con il 25%, mentre il modulo narrativo-descrittivo, che recupera elementi simbolisti o di tradizione più antica come l'ode, mantiene un presidio importante con il 15%. Occorre poi sottolineare come la natura didascalica, o conativa, che informa su temi oggettivi (politica, società, morale) per un fine implicitamente o esplicitamente pragmatico, di insegnamento o esortazione all'azione, non è del tutto assente. Chiamo questa modalità oggettivo-ragionativa e copre circa il 9% della produzione complessiva.

Lo spazio formale del campione è costituito da un sommarsi di moduli recenti, come la descrizione *fumiste*, antichi, come la canzone enciclopedica e senza tempo, come il colloquio *in absentia*. Fino al 1956 è questo, grosso modo, il quadro della poesia italiana.

### *Locutori*

Si è parlato spesso di una rastremazione in senso lirico della poesia moderna. Con il termine "lirico" si intende solitamente ciò che Hegel intende nell'*Estetica*. E cioè a dire un genere orientato all'espressione senza riserve di chi scrive. Il centro della poesia moderna è dunque una composizione mediamente breve in cui un soggetto, spesso coincidente con chi appone il proprio nome sulla raccolta o sul testo, registra una riflessione su di sé, analizza i propri stati d'animo o sonda il proprio ricordo. Ciò che garantisce questa preminenza è la voce lirica, che risponde alla domanda: chi parla nel testo? Per riprendere la casistica di Siti<sup>28</sup> la voce di chi parla può a) essere priva di spessore, tende cioè a identificarsi direttamente con la voce di chi legge e non si riferisce ad alcuna parola estranea (per "parola estranea" Siti intende anche inserti di discorso diretto del parlato, a tendenza prosastica); b) la voce di chi parla non ha spessore ma si riferisce per via imitativa o parodica a una parola altra da sé: parodia e citazione allusiva con l'effetto di abbassamento prosastico; c) la voce di chi parla è caratterizzata psicologicamente o socialmente, ma non si riferisce ad alcuna parola estranea; ed infine d) la voce di chi parla è caratterizzata e tiene conto di una parola altrui. In Siti questa casistica vale fino al 1956, in particolare nel quindicennio che va dal 1941 al 1956 e coincidente con la stagione neorealista. Potremmo, senza approssimazioni spericolate, estendere questo ventaglio fino a sovrapporlo con il nostro periodo di riferimento (1929-1956).

Qual è dunque lo stato della voce lirica tra anni Trenta e anni Cinquanta? I dati sembrano ampiamente giustificare tutte le letture critiche che parlano di una solida tenuta del principio di autoreferenzialità, in particolare per la modalità a): la tipica postura della tradizione romantico-simbolista. Circa il 92% dell'intero corpus utilizza questo modulo. È ravvisabile tuttavia una certa scalarità. Si va cioè da un massimo di impiego in Calogero, che sfiora il 97%, ad un utilizzo sempre maggioritario, ma più lasco, per autori molto diversi tra loro come Luzi (83%), Maticola (81%) e Fortini (76%). In questi l'attenuazione dell'autorità lirica è garantita da due fattori: da un lato l'impiego, diversamente modulato, della prosopopea, che consente una deroga della voce lirica attraverso l'esposizione di un personaggio che non coincide con l'autore; dall'altro l'uso piuttosto massiccio del personaggio collettivo designato dal pronome "noi". In questo uso si concentrano tre tradizioni differenti. Anzitutto quella del cattolicesimo sociale. Poi il neorealismo bellico che si

---

<sup>28</sup> W. SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980, p. 21.

concentra in particolare nel biennio 1943-1945, a cui Matacotta aderisce pienamente (in particolare con *Fisarmonica rossa*, 1945) e di cui si sentono echi anche in *Foglio di via* (1946), recupera la prosopopea proprio come deroga al principio di “lirismo”: a prendere la parola sono soldati, partigiani, traditori e il “noi” è impiegato in termini generici di “popolo” o comunità nazionale. Ad operare in questo solco è infine la tradizione “brechtiana”,<sup>29</sup> in cui la prosopopea e la costruzione di una comunità ha anzitutto una ragione ideologica: in Fortini è evidente sin da *Poesia e errore* la presenza di un principio polifonico nella cessione della parola ad altri soggetti (cfr. *Weltgeschichtlich*) e nella costruzione di figure collettive sempre profilate su attori o gruppi sociali realistici ed individuati (critici progressisti, avversari politici...) a cui spesso ci si oppone per fazioni.<sup>30</sup> A queste va aggiunta la tradizione romantico-simbolista, con la teoria di figure stilizzate e metafisiche (angeli, viandanti, fanciulle dormienti...).

Tuttavia i dati sembrano confortare una prima considerazione non del tutto scontata: per quanto il principio di autorità lirica risulti più elastico in autori che si rapportano alla realtà sociale e storica, non è possibile creare un rapporto biunivoco. *Non è cioè possibile sostenere, a partire dai dati, che il recupero del piano di realtà passi attraverso la rottura o la riconsiderazione del principio di autorità lirica.* Sereni ad esempio preserva un’assoluta centralità della soggettività almeno fino a tutta prima sezione degli *Strumenti umani* (*Uno sguardo di rimando*, che raccoglie testi del 1956). Lo stesso accade in Roberto Rebora, nonostante la fascinazione neorealista. Mentre il contrario si potrebbe affermare per un autore totalmente estraneo al richiamo del “reale politico-sociale” come Sinisgalli, in cui la presenza di discorsi riportati testimonia la frattura dell’autorità lirica.

### *Destinatari*

A chi parla la poesia italiana? Se è evidente una certa rigidità nella definizione del “locutore”, corretta però nei modi che si è visto, un discorso diverso si può tentare per la questione dei destinatari. Ancora una volta andrà notata, prima di qualsiasi approfondimento analitico, la disponibilità effettiva a parlare a “chiunque”, cioè a tutti quei soggetti a cui tradizionalmente la scrittura in versi consentiva di rivolgersi: donna amata, figure familiari, enti astratti o generali, figure metafisiche, donna assente, defunti, soggetti realistici e dotati di un nome proprio, personaggi pubblici riconoscibili, lettori, elementi naturali e doppi dell’io. Nei fatti cioè, a questa altezza, risultano attive forme del messaggio tanto comuni da divenire metastoriche (cioè inerenti al genere).

I picchi percentuali, vale a dire le figure di destinatario più sfruttate, si concentrano com’è prevedibile sulla donna amata (13%) e su soggetti indefiniti in cui si raccolgono presenze grammaticali, spettatori decentrati rispetto al discorso o puramente avvocati, figure simboliche (11%).

---

<sup>29</sup> Fortini legge per la prima volta Brecht nel 1946, subito dopo l’uscita di *Foglio di via* e ne traduce l’opera tra il 1951 e il 1976. Per questi temi si veda PIER VINCENZO MENGALDO, Introduzione a F. FORTINI, *Poesie scelte (1938-1973)*, Milano, Mondadori, 1974; LUCA LENZINI, *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999, pp. 125 sgg; GUIDO MAZZONI, *Forma e solitudine. Un’idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 194-199.

<sup>30</sup> Fortini è anche l’autore che dimostra più duttilità nel mettere in scena la soggettività. Oltre alla voce priva di spessore, impiega un io caratterizzato socialmente (quando presenta se stesso nelle vesti di poeta) e psicologicamente (quando si presenta nella sua veste biografica e individuata: in qualità di Franco Fortini); appronta testi dialogici in cui si esprime una seconda voce, affine ma non coincidente con l’autorità lirica e inserisce frammenti discorsivi riportati.

Staccato, figura il destinatario “naturale”: paesaggio, singolo elemento di natura, o spazio urbano, spesso impiegati in una forma non troppo variata rispetto all’ode tradizionale (6%). Le varie figure di nominazione e di appellazione risultano tutte familiari alla lunga tradizione della scrittura in versi. Ragioniamo ora però sui dati offerti dai destinatari realistici: individui con un nome proprio e una biografia; personaggi pubblici (ad esempio nel caso di uno scambio epistolare in versi tra poeti o intellettuali); soggetti collettivi con caratteristiche sociali appellati in funzione esortativa, conativa o pedagogica. Per loro si può parlare di una marginalità pressoché assoluta: l’insieme di queste figure non tocca il 5% del campione. Guardiamo adesso all’insieme dei destinatari della tradizione simbolista (di cui l’ermetismo è diretta emanazione) e cioè a dire entità metafisiche e soggetti stilizzati (viandanti, fanciulle, dormienti, pellegrini, miti, visioni...). Per questi arriviamo a un magro 3%. Dilatando al massimo il campo, aggiungendovi senza troppa analisi la quota dei destinatari indefiniti, si giunge al 14% (sempre in termini assoluti). Cosa ci dicono questi dati? Le forme dell’interlocuzione, le potenzialità della scrittura “a un destinatario” rimangono bloccate. Né la tradizione ermetico-simbolista, né quella neorealiste hanno grammaticalizzato novità formali tali da incidere significativamente sulla struttura del genere.

Se scendiamo nel dettaglio dei singoli autori, anche in questo caso troviamo una maggiore elasticità nell’impiego di destinatari differenti in Fortini, che sostanzialmente sfrutta tutte le tipologie disponibili tranne quella, molto connotata, del destinatario assente. Un autore statico come Penna, invece, manifesta comprensibilmente una maggiore ristrettezza nella selezione. I restanti autori del campione si collocano su una mediana che descrive plasticamente ciò che Guido Mazzoni definisce “espressivismo”: nella lirica moderna il destinatario del testo è generalmente una figura che appartiene alla sfera affettiva del locutore.<sup>31</sup> Va inoltre evidenziato come il principio della *variatio*, cioè il combinato tra ampiezza del ventaglio dei destinatari e percentuali omogenee tra di essi (vale a dire: assenza di uno o due centri nettamente maggioritari), accorpa autori per certi versi affini come Fortini, Luzi e Sereni. Ciò avviene in parte per avvicendamento e quindi per sviluppi di poetica nel breve periodo (come vedremo), ma anche per ragioni strutturali: la varietà dei destinatari rompe anche un certo principio monodico, una sorta di catena inerziale.

## Moduli

Varietà convenzionale dei destinatari, ristrettezza dei locutori. Ma quali sono le proporzioni tra una poesia introspettiva, in cui chi scrive riflette su di sé e il mondo e non avverte la necessità di immaginare un interlocutore, e una poesia conativa, in cui invece il testo è indirizzato a un altro, con compiti pedagogici, esortativi, ottativi o di semplice colloquio a distanza? Se è vero che il primo modulo è maggioritario, con circa il 58% di occorrenze, il secondo mantiene una consistenza ineludibile: 40%. Il monologo e le forme paradialogiche (poesia d’occasione e narrazione di dialogo con inserti di parole altrui) convivono ampiamente con il soliloquio.

Ragionando sui singoli casi poi, accade che le proporzioni generali risultino invertite. In Maticola, Rebora, Penna e Sinigaglia la distanza tra i due moduli è molto netta a vantaggio dell’introspezione. In Bertolucci, Calogero, Fortini e Sereni la forchetta si riduce notevolmente,

---

<sup>31</sup> G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 176.

mentre in Caproni e Luzi il rapporto si capovolge a favore della dimensione conativa. Anche in questo caso le poetiche spiegano ben poco: le soluzioni formali sono incomprensibili se il modello interpretativo opera per appartenenze di scuola. Perché Caproni e Luzi e non autori come Maticola e Fortini, più attenti ad una dimensione pedagogica, realistica e in parte mimetica della scrittura in versi? Nel caso Caproni-Luzi appare chiara l'omogeneità dei destinatari, con picchi notevoli sulle figure della donna amata assente e su figure indefinite. In questo caso la cornice conativa ha una funzione *passerpartout*: in essa possono iscriversi odi, epifanie che riguardano l'io, allegorie (come nel caso di Alba che apre *Il passaggio di Enea*), riflessioni metafisiche in cui il tu è insignito di tratti metafisici (si veda tutto *Quaderno gotico* di Luzi), oppure discorsi pedagogici e esortativi. La grande varietà tematica che ricade sul tu denuncia la natura formale della scelta conativa: predispone un piano discorsivo in cui il locutore può esprimere una quantità vastissima di contenuti, non solo quelli relativi ai temi amorosi, erotici, di corteggiamento o al limite, funebri. L'introduzione del destinatario assume allora, in particolare per questi due autori, una doppia valenza: riduce il soliloquio, rivolto a tutto il pubblico dei lettori, ad una dimensione intimistica e alleggerisce le istanze gnomiche della voce lirica. La privatizzazione del discorso è conseguente ad una postura dell'io che non riflette più ad alta voce. *Questo significa che non vi è uno scarto retorico consistente tra un testo indirizzato a un tu e un testo introspettivo: non si passa da un discorso giocato sulla perorazione ad uno impostato sull'analisi*. I due moduli, che dovrebbero rappresentare due differenti forme di messaggio sono sfruttati, in realtà, in modo omogeneo: le possibilità retoriche si rastremano al massimo concentrandosi quasi esclusivamente sul piano della riflessione.

### *Prima e dopo il 1945*

Abbiamo già accennato al fatto che la storiografia letteraria ha definito per il (secondo) Novecento poetico (che per Mengaldo rappresenta un secolo breve, aprendosi dopo d'Annunzio e Pascoli)<sup>32</sup> due soglie fondamentali abbastanza ravvicinate. La prima è costituita dal 1945, in concomitanza con la chiusura della stagione bellica e la conseguente apertura della stagione neorealista (il cui inizio potremmo però anticipare di un paio d'anni, al 1943): cambia la sensibilità rispetto al presente e ai temi sociali per i poeti che già operavano sulla scena; compare una nuova generazione che non vede di buon occhio il disimpegno tematico dell'ermetismo (salvo poi adottarne i tratti formali). La seconda soglia viene fatta cadere sul 1956, anno di uscita di due testi a loro modo fondamentali come *Bufera* e *Laborintus*. In coincidenza di questa data si esaurisce una certa idea di impegno (a seguito anche della disillusione di pezzi dell'intelligenza legata al Pci per l'invasione sovietica dell'Ungheria e ovviamente alle prime ondate di "americanizzazione"), e si avvia anche un processo di revisione formale degli strumenti della poesia che culminerà nella neoavanguardia del Gruppo '63. Il dibattito storiografico resta ancora aperto, sebbene si manifesti, soprattutto negli ultimi anni, una predilezione per la data più bassa, magari estendendo il periodo di transizione fino ai primi anni

---

<sup>32</sup> P. V. MENGALDO, *I poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978<sup>1</sup>.

Sessanta.<sup>33</sup> Torneremo più distesamente su questi temi in fase di conclusione, ma prima di poter affrontare la questione storiografica, occorrerà produrre e analizzare dati.<sup>34</sup>

Torniamo allora sui moduli e proviamo a verificare la consistenza di una variazione significativa nelle strutture tra un prima e un dopo 1945. Sul piano generale la situazione resta immutata: le gerarchie di impiego sono rispettate al di qua e al di là. Il modulo introspettivo precede quello conativo; i moduli tradizionali invece, come pure le forme dialogiche, le forme narrative e la poesia d'occasione mantengono un uso ancora marginale. È scendendo più nel dettaglio che si rilevano le prime, importanti, novità. Il modulo conativo vede una importante crescita: dal 35% del corpus testuale che precede si passa al 43%. In modo corrispondente decresce il soliloquio: dal 61% al 50%. La forbice tra i due moduli principali, molto ampia dunque per tutti gli anni Trenta e la prima metà dei Quaranta, si riduce sensibilmente nel decennio 1945-1956: 35%-61% contro il 43%-50%. Il soliloquio perde oggettivamente prestigio a favore di una poesia "indirizzata", che palesa cioè i propri interlocutori. Contemporaneamente cresce l'uso di una poesia narrativa e quello del dialogo riportato, mentre si eclissa la ripresa dei generi tradizionali.<sup>35</sup>

Sul piano delle persone che prendono la parola nel testo (i locutori) ancora una volta si assiste a un incremento che interviene dopo il 1945 in chiave per così dire restrittiva: cioè a dire che il principio di autorità lirica, già molto forte nella poesia degli anni Trenta (90%), aumenta ancora nel Dopoguerra (94%). A questo incremento si oppone tuttavia una tendenza a "profilarlo", a dargli spessore e forma. Emerge, sconosciuta al quindicennio precedente, 1) l'esibizione del profilo sociale (l'io in quanto "poeta", ad esempio), o 2) l'ostensione del profilo biografico. Chi parla inizia ad avere una connotazione, a presentarsi con marche ricorsive e distintive (due termini che incontreremo spesso in questo lavoro): non cerca la confusione con il lettore, richiede all'opposto di essere riconosciuto. Alcuni accenni di questo processo, che diverrà poi dominante nei primi anni Sessanta (soprattutto in Caproni, ma anche in Fortini, Sereni e Bertolucci, Giudici e Zanzotto), sono stati già retrodatati a prima del 1956,<sup>36</sup> questi dati consentono di posizionarli con sicurezza negli immediati dintorni del 1945.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni editore, 1999; ID., *Introduzione a Dopo la lirica. Poeti italiani (1960-2000)*, Torino, Einaudi, 2001, pp. VI-XXXII.

<sup>34</sup> In questo caso operare sul corpus selezionando ogni singolo testo in base alla sua data di composizione sarebbe stato un lavoro improbo; si è scelto dunque di ragionare per raccolte: questo può essere un inconveniente perché in alcuni casi si accorpano testi con datazioni molto diverse, a volte a cavallo dei due periodi considerati. Tuttavia si tratta di casi molto limitati (Penna ad esempio), che incidono relativamente poco sul computo complessivo. Rimando comunque per tutte le informazioni all'Appendice tecnica.

<sup>35</sup> Guardando invece agli autori troviamo ancora una volta apparentamenti su cui vale la pena soffermarsi. Se l'inversione di tendenza è evidente, cioè dopo il '45 cresce di più il modello conativo, c'è un gruppo di autori per cui accade esattamente l'opposto. In Caproni, Fortini, Sereni e Sinisgalli i versi diretti a un destinatario decrescono vistosamente, mentre aumenta la riflessione privata. In Caproni, Sereni e Fortini poi, questo fenomeno assume una particolare consistenza: solo per essi si assiste ad un capovolgimento dei rapporti. La maggioranza (o, nel caso di Sereni, la sostanziale equivalenza) di testi conativi che si registra prima del '45 muta ora in favore di una maggioranza di testi introspettivi, mentre nel caso di Sinisgalli si assiste semplicemente a un consolidamento del rapporto esistente. Come spiegare il cambiamento? L'allocuzione, sia essa di tipo oratorio-perorativo (come in Fortini) o più intimistico-sentimentale (come in Caproni e Sereni), viene avvertita dopo il '45 come un modulo eminentemente "retorico" e poco malleabile: il soliloquio diventa allora la forma discorsiva più appropriata per chi vuole introdurre un *surplus* di riflessione concettuale. Questa ipotesi andrà verificata per i locutori e per i contenuti.

<sup>36</sup> E. TESTA., *Per interposta persona*, op. cit., p. XXI.

<sup>37</sup> Articolando il giudizio, andando al di là quindi di un *trend* che rappresenta la totalità del campione, abbiamo tre diverse disposizioni: una sostanziale stabilità dei locutori per Bertolucci, Caproni, Luzi e Rebora; una significativa crescita dell'autorità lirica in Calogero, Fortini, Maticola e Sereni e una discreta riduzione in Penna e Sinisgalli. In quest'ultimo

Lo spettro tematico ricoperto dalla poesia tra i due periodi rimane immutato. È evidente la comparsa di un interesse politico-sociale, che ha un picco nel biennio 1943-1945 per poi stabilizzarsi nel decennio successivo. Ma non ingigantirei il dato: assume nel campione un peso tutto sommato modesto. Interessante invece, lo abbiamo già accennato, la netta diminuzione di temi a basso contenuto concettuale: si riduce la descrizione naturale e la registrazione di impressioni soggettive; calano drasticamente l'impiego del mito, il *topos* dell'infanzia e della riflessione su figure metafisiche-simboliche stilizzate. Il discorso d'amore, le riflessioni sul rapporto con l'amata o su figure (tendenzialmente femminili) indeterminate, invece, crescono in modo significativo. È del tutto chiaro che il modello montaliano delle *Occasioni* (1939 e 1940) ha un effetto attrattivo su l'intero panorama della poesia italiana, in particolare quanto alla complicazione del modulo del colloquio alla donna.<sup>38</sup>

Da ultimo si registra un aumento di testi "pedagogici": pedagogia esistenziale con intenti performativi; ammaestramento storico-politico, uso dell'esempio. I dati del campione in esame inducono a sostenere che esiste una "funzione '45" anche per quanto riguarda gli assetti tematici, ma questa pressione opera piuttosto a margini del sistema, non sul centro. E soprattutto, svolge un lavoro negativo più che positivo: lavora a sfrondare, a semplificare, più che a iniettare contenuti nuovi. La forma tematica dominante sia prima che dopo il 1945, la riflessione privata in cui il soggetto ragiona di sé e della propria esistenza, o sugli universali, è in crescita costante. Tuttavia è l'unico ambito a non avere un riscontro omogeneo nei vari autori del campione.<sup>39</sup> In molti di essi la riflessione esistenziale assume le forme di un vero e proprio "bene rifugio": è il tema su cui ci si concentra di più dopo che molte possibilità espressive collaterali perdono legittimità. Dovremo tornare a riflettere sulla questione e sulle ragioni della semplificazione. Eppure questi dati ci dicono anche un'altra cosa: quello che si vede è una tendenza alla innovazione post 1945: ogni autore tende a modificare con una certa sistematicità parte del proprio assetto formale dopo il giro di boa del secolo.

Occorrerà ora interrogarsi sulle singole raccolte: come muta lo spettro tematico? E' possibile tracciare una linea stabile di evoluzione? In effetti le evidenze testuali consentono di disegnare un diagramma piuttosto chiaro: da una posizione di relativa selettività degli impieghi tematici agli esordi, dovuta in parte anche ad una ragionevole rigidità nelle prime prove di scrittura, si verifica un aumento scalare della varietà dalla seconda metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta che trova il suo picco esattamente attorno al 1945. Da qui comincia una parabola discendente che riporta la selezione tematica, sul finire del periodo considerato (1956) a una ampiezza espressiva paragonabile a quella

---

caso, partendo entrambi da un numero alto di testi in cui a dire "io" è la voce lirica autoriale (comunque sopra la media del periodo) e registrando una scarsa evoluzione tematica nel tempo (come poi vedremo), si può parlare in effetti di ragioni strettamente estetiche: l'ampliamento dei locutori funge da principio di *variatio*. Per il caso di crescita importante, Calogero e Sereni giungono a coprire praticamente la totalità dei testi prodotti dopo il 1945 con la voce autoriale tradizionale, mentre in Maticotta e Fortini, usciti da una stagione di maggiore attenzione alla temperie neorealista, si palesa una diversificazione più accentuata. Se nel primo però la tipologia dei locutori è identica a quella impiegata nel quindicennio precedente, in Fortini avviene un lieve cambiamento. Chi parla ora nel testo è un gruppo di figure nuove: il poeta nei propri abiti sociali e l'interlocutore reale e concreto che prende la parola nel dialogo, molto spesso sfruttando le possibilità offerte dal genere d'occasione.

<sup>38</sup> G. SIMONETTI, *Dopo Montale. Le Occasioni e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002; in particolare per l'influenza del modulo su Luzi, pp. 196-197.

<sup>39</sup> La tendenza di aumento assume allora la funzione di isoglossa vera e propria, che va a ritagliare due gruppi omogenei. Calogero, Maticotta, Penna e Rebora presentano un trend discendente, cioè di riduzione della riflessione esistenziale, mentre Bertolucci, Caproni, Fortini, Luzi, Sereni e Sinisgalli manifestano un netto aumento nella produzione che succede al 1945. Questo modulo d'altronde è attraversato da oscillazioni molto profonde in un senso o nell'altro: in crescita abbiamo scarti importanti (ad esempio in Bertolucci si passa da un 13% prima del '45 a un 42% dopo questa data) così come in discesa (in Penna si passa dal 33% al 13%).

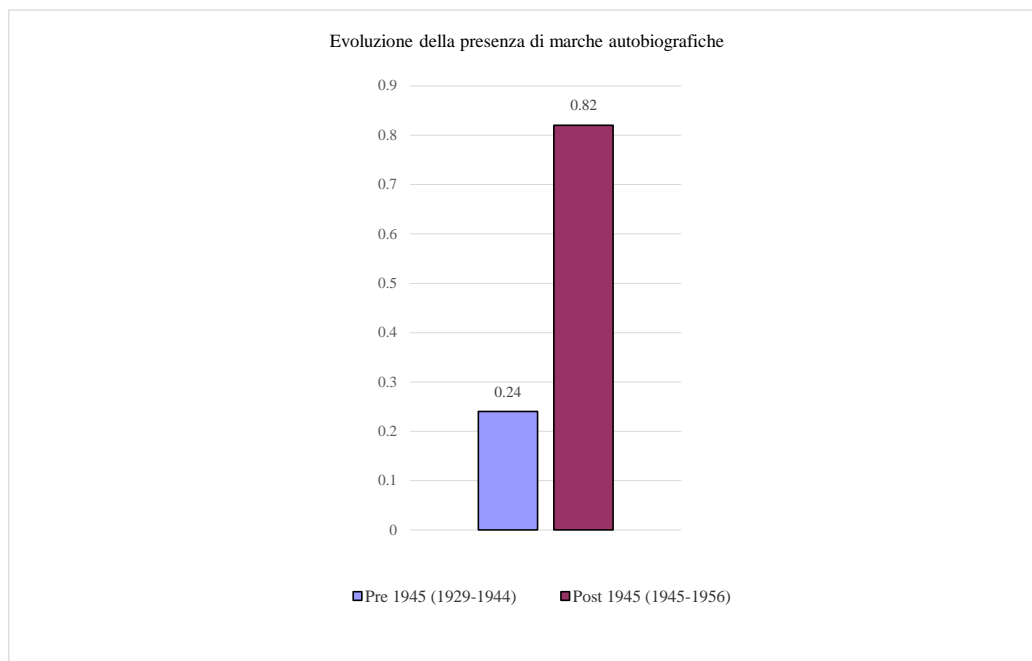
iniziale, se non inferiore. Anche qui una contraddizione è evidente e va analizzata: come è possibile che nel campione complessivo si evidenzia una sostanziale stabilità sul periodo, mentre nei singoli autori si presenti questa linea a U rovesciata? Lo schema interpretativo non può che fondarsi su un principio di “doppia specializzazione”. Da una parte si verifica una specializzazione di ogni singolo autore rispetto al campo: si produce uno sforzo di riconoscibilità e autonomia. Gli autori puntano all’individualità e alla ricerca di un profilo personale in concorrenza con gli altri. Dall’altro si attiva un processo di *variatio* formale: ogni autore rifiuta il pericolo di “catena inerziale” prodotta dalla reiterazione tematica, innova rispetto a sé stesso. La spinta all’innovazione e alla diversificazione è un vettore centrale nella produzione estetica come in tutti gli altri campi del lavoro materiale, il dato che va registrato è che questa tendenza cresce in modo sostenuto solo dopo la fine della guerra.

Infine un affondo sulla questione del biografismo che abbiamo accennato in precedenza. Tornando a riflettere sui dati, diventa rilevante constatare che sostanzialmente ai processi su delineati (che sinteticamente possiamo definire di semplificazione delle forme e di concentrazione sui moduli che più favoriscono l’espressione di un “discorso personale”), si registra una vera e propria impennata di elementi autobiografici:<sup>40</sup> ciò significa che il soliloquio si carica sempre più di riferimenti personali, per cui la voce lirica e la riflessione esistenziale ora viene associata alla persona fisica che firma la raccolta e che il modulo conativo viene indirizzato sempre più spesso a persone reali o realisticamente profilate che hanno a che fare con la biografia privata o intellettuale dell’autore. Ragionando dunque con i vincoli che abbiamo qui esposto (cfr. nota 40), che restituiscono, andrà ribadito, solo un’immagine parziale, sebbene significativa, della tendenza a inserire dati biografici nei testi, o meglio ancora, elementi che latamente rimandano alla vita e alla persona fisica di colui che firma la raccolta, possiamo descrivere questa situazione:

---

<sup>40</sup> Come si è già detto, per semplificare al massimo una dicitura estremamente complessa come quella di “biografia”, mi permetto di concentrare l’attenzione su luoghi testuali puntuali e molto circoscritti: nomi di persona, luoghi e date che rimandano alla vita di chi scrive e che possono trovarsi nel testo o nel paratesto (generalmente in calce ai testi stessi). Terrò conto cioè (anche nelle analisi quantitative) di tutte quelle marche che danno “spessore” alla voce che dice “io”. Gli indici dal grafico sull’“evoluzione della presenza di marche autobiografiche” rilevano il rapporto tra numero di riferimenti biografici e testi prima e dopo il 1945: il valore nella colonna blu (2.4) dice che nel corpus di testi prodotti tra il 1929 e il 1944 si registra mediamente un riferimento biografico ogni 5 testi circa; il valore della colonna rossa individua una presenza, nei componimenti prodotti tra il 1945 e il 1956, di circa un riferimento per testo. Il campione su cui opero è leggermente ridotto rispetto a quello che riguarda i locutori, i moduli e i temi, anche per evitare doppioni. Do qui di seguito le opere utilizzate: Bertolucci: SI, FN, LC, TI; Caproni: CA, BF, FI, CR, PE, SI; Fortini: FV, PE; Luzi: BA, AV, BR, QG, PD, OV; Maticola: PO, ME; Sereni: PG, FR, DA, SU56; Sinigaglia: VM, NCE. Il dato più rilevante è che non includo nel computo Calogero semplicemente perché in tutta la produzione qui considerata non si palesano marche biografiche; ma questa esclusione non incide in modo significativo sulla proporzione tra i due indici.





Insomma, nel giro di pochissimi anni si rileva un aumento secco: la produzione che va dal 1945 al 1956 vede quasi quadruplicare l’apporto di indizi autobiografici rispetto al periodo che va dal 1929 al 1944. Il riaggiustamento sistemico che abbiamo visto (accentramento del locutore sulla voce lirica, semplificazione del sistema sul modulo conativo e concentrazione tematica sulla riflessione esistenziale) viene sfruttato dal campione in esame dando sempre più “spessore” realistico alla voce che dice io fino a tentare una coincidenza con la persona biografica al di là del testo e definendo con maggior precisione i propri interlocutori.<sup>41</sup> Prima di chiederci perché occorrerà provare a capire quali sono le modalità attuative privilegiate, cioè, materialmente, quali aspetti della biografia mettono in luce.

Tre brevi affondi dunque. *Poesie* raccoglie i testi che Sandro Penna è andato scrivendo tra il 1927 e il 1938. A quanto mi risulta, non rilevo marche autobiografiche, se non un accenno ai nomi propri di Baldo e Julien, per i quali difficilmente si può stabilire la consistenza di un legame personale. In *Una strana gioia di vivere*, che raccoglie invece poesie composte tra il 1949 e il 1955, rileviamo ben tre indizi significativi. In XXV troviamo una componente che informa realisticamente sull’età anagrafica di chi scrive: «nella mia età di mezzo (né giovane né vecchia)»;<sup>42</sup> in XVII è addirittura il nome proprio a emergere in contesto estremamente significativo, associato cioè al titolo della raccolta: «Ma Sandro Penna è intriso di una strana / gioia di vivere anche nel dolore». Cosa comunicano questi primi dati? Che l’autore preme sul pedale dell’identificazione voce lirica=voce autoriale: gli episodi e le meditazioni ad essi connesse sono il frutto di un’esperienza personale e in presa diretta. Infine, il terzo elemento: «“Cullo una solitudine mortale / nel mortale mattino, che da sempre...” / Il verso dell’amico si era imposto / da qualche giorno». A mia conoscenza è, almeno per questi anni, l’unica volta che Penna cita il verso di un altro poeta, premurandosi per giunta di chiarire la natura del rapporto che intercorre tra i due («il verso dell’amico»). Quel verso, anzi quei versi sono di Pasolini e sono tratti dal testo *Per cigli assolati*. È degno di nota rilevare che Penna li citi proprio

<sup>41</sup> Proseguendo con le statistiche: rilevo 29 riferimenti a nomi propri (tenendo in considerazione anche la nominazione di familiari) nel corpus di testi composti tra il 1929 e il 1944 e ben 125 tra il 1945 e il 1956: un incremento netto del 431%.

<sup>42</sup> Penna è nato nel 1906: tra il 1949 e il 1955 aveva un’età compresa tra i 43 e i 49 anni.

ora, nella prima metà degli anni Cinquanta, quando cioè con Pasolini e la Morante forma quel “trio romano” che lo farà conoscere anche a un pubblico più vasto. Insomma citare Pasolini, oltre a rappresentare una sorta di omaggio, assume i contorni di una forma di accreditamento: Penna ci dice di far parte di un circuito, di avere un certo tipo di “affiliazione”.

Di Bertolucci abbiamo una cristallizzazione critica ancora molto solida che lo fa cantore di una media borghesia provinciale espressivistica (cioè a dire che organizza il proprio orizzonte esistenziale attorno a pochi centri emotivi: gli affetti familiari, il paesaggio urbano e rurale in cui vive...). Come e soprattutto quando offre il fianco a questa interpretazione? Procediamo con ordine.

Non posso più scrivere né vivere  
Se quest'anno la neve che si scioglie  
Non mi avrà testimone impaziente  
di sentire nell'aria prime viole

Come se fossi morto mi ricordo  
La nostra primavera, la sua luce  
Esultante che dura tutto un giorno,  
la meraviglia di un giorno che passa.

Forse a noi ultimi figli dell'età  
Impressionista non è dato altro  
Che copiare dal vero, mentre sgoccia  
La neve sui passerì aggruppati

*Pensieri di casa* è forse il testo più rappresentativo del primo tempo bertolucciano. È stato interpretato generalmente come una dichiarazione di poetica («figli dell'età / impressionista»; «copiare dal vero»), ma anche (e giustamente) come un'evoluzione centrale per il personaggio-poeta che dice “io”. La vicenda che questi versi mettono in scena è chiaramente quella di uno sradicamento, di un “esilio” autoimposto che produce non solo un profondo senso di perdita (addirittura equiparata alla morte) ma è causa diretta del prosciugarsi delle ragioni della poesia («Non posso più scrivere né vivere»)<sup>43</sup>. Quali sono gli elementi che ci permettono di dare una simile interpretazione? Anzitutto un elemento *in praesentia*: il luogo e la data posta in calce («Roma 1952»): sappiamo che pochi mesi prima, nell'aprile del 1951, Bertolucci si trasferisce nella capitale; ma soprattutto degli elementi *in absentia*: *Pensieri di casa* si dispone su un fondale implicito costituito dall'insieme dei testi precedenti: nell'edizione del 1955 della *Capanna indiana* si poteva leggere l'intera produzione dell'autore e in particolare il trittico composto da *Lettera da casa*, il poemetto eponimo e la nuova sezione-raccolta *In un tempo incerto*. Considerando solo LC e TI si registrano ben 28 luoghi in cui Bertolucci ragguaglia sulla topografia del parmense: una rete fittissima di rimandi che costruisce la mappa geografica del suo radicamento.

Stando al computo delle semplici occorrenze vediamo una progressione notevole con una cesura secca proprio tra *Fuochi in novembre* e *Lettera da casa* e *In un tempo incerto*. Se nella raccolta del '34 abbiamo un riferimento geografico ogni sei testi, nelle raccolte successive si incontra un'occorrenza ogni due. Ma ciò che stupisce di più non è l'aumento netto dei termini quanto il

---

<sup>43</sup> Per questa interpretazione basti vedere STEFANO GIOVANNUZZI, *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, Milano, Mursia, 1997, pp. 91-92.

fenomeno della ricorsività: pochi luoghi vengono citati più volte fino a creare un'aspettativa, l'idea di una familiarità del personaggio che dice io col paesaggio che nomina. Solo in LC Parma viene citata cinque volte, come pure l'Appennino; Antognano due volte, come l'Emilia. È allora proprio a partire dai testi composti dalla seconda metà degli anni Quaranta fino al 1954 che la nominazione dei luoghi biografici viene sfruttata retoricamente per costruire un "dispositivo di coerenza", per profilare cioè un individuo che operando per ricorsioni e rottura delle ricorsioni (come ad esempio quanto abbiamo provato a esemplificare qui: il rapporto radicamento/sradicamento) crea una narrazione.

Ma non è, ovviamente, l'unico modo possibile. Uno discorso simile si può fare ad esempio per la nominazione degli affetti: con una continuità tra le due raccolte degli anni Cinquanta Bertolucci cita ben cinque volte i figli Bernardo e Giuseppe e tre volte la madre Maria Rossetti. Il fenomeno di profilatura provinciale passa anche attraverso testi d'occasione inviati a personaggi pubblici. Il componimento eponimo della raccolta è non a caso indirizzato a Giorgio Bassani: *Lettera da casa (inviando dei versi a Giorgio Bassani)*; in TI abbiamo invece un testo in morte di Atanasio Soldati: *A A. Soldati, pittore in Parma*. Anche questi nomi ci dicono due cose: la continua volontà di accentuare il radicamento regionale (Bassani bolognese-ferrarese e la sottolineatura municipale di Soldati) e, ancora una volta, il richiamo ad un gruppo, un circuito, in questo caso quello di «Paragone», di cui sia Bertolucci quanto Bassani (e indirettamente Soldati) facevano parte dai primi anni Cinquanta.

Infine l'esempio di Fortini, da toccare molto cursoriamente. Anche nel suo caso incontriamo quel curioso fenomeno di cui abbiamo ragionato finora: un aumento secco, nel giro di un torno d'anni risicato, della presenza di marche autobiografiche. Come le usa? Essenzialmente in due direzioni: come in Bertolucci, nominando i propri luoghi, Firenze e il milanese su tutti (in coincidenza con i vari spostamenti); con maggior forza, attraverso il colloquio esplicito con personalità pubbliche che hanno con lui un legame biografico (affettivo ma soprattutto intellettuale). Un fenomeno che appare solo a partire dai testi rifluiti in *Poesia ed errore* (non vorrei sbagliarmi ma non rilevo tracce di questa pratica in *Foglio di Via*): Pier Paolo Pasolini, Renato S[olmi], Delio Tessa, Ottone Rosai, Roberto R[oversi]. Ma anche attraverso il colloquio ricercato con personalità dal profilo internazionale e con cui Fortini individua una affinità culturale: Pasternak, Babel, Eherenburg, Mathiessen. Perché? È più o meno ciò che abbiamo incontrato in Penna e in Bertolucci, solo moltiplicato: perimetrare i propri interlocutori permette di essere immediatamente riconoscibile come membro di un circuito; vuol dire porsi come dialogante alla pari; infine vuol dire esplicitare a chi vuole leggerli le credenziali intellettuali e culturali che ti definiscono.

Insomma, il processo sembra individuare due aspetti: il soliloquio si riempie di marche biografiche, il modulo conativo comincia a riferirsi sempre più spesso a individui concreti che hanno a che fare con la vita degli autori o per via affettiva o per via intellettuale. Ma da questi tre rapidi affondi abbiamo individuato anche tre procedure standard attuate attraverso l'immissione di materiale biografico: 1) profilatura di un personaggio coerente; 2) apparentamento attraverso esibizione dei legami affettivi e intellettuali; 3) affermazione territoriale: si tende cioè a radicarsi in un contesto geografico ben ritagliato. In gradi più o meno variati queste strategie sono ben riconoscibili in tutti gli autori del campione.

Occorre a questo punto rispondere alla domanda: come spiegare questo fenomeno così trasversale e soprattutto così repentino? Certamente si può seguire (fruttuosamente) una strada interna all'evoluzione letteraria, che lavori sulle nuove prospettive offerte dal rinnovato contatto con le

esperienze e le produzioni estere; oppure operare, come già è stato fatto,<sup>44</sup> sul peso che l'esempio di singole personalità, Montale su tutti (e la sua strada della concretezza attenta al dettaglio biografico) ha avuto sulla generazione dei nati negli anni Dieci e di coloro che si affacciavano alla poesia nel secondo dopoguerra. Senza alcuna pretesa di fornire una risposta in grado di esaurire la complessità della questione, azzarderei una strada che guarda fuori dai testi. La rapidità segnalata dall'escursione dei dati può in effetti essere un indizio.

### *Perdite e nuovi acquisti*

Studi sullo stile, sulla lingua, sui temi e le strutture hanno provato a descrivere il panorama estetico in un periodo poco successivo a quello considerato (dalla seconda metà degli anni Cinquanta e nei primi Sessanta) attraverso il vettore del realismo: abbondanti immissioni di lessico concreto, nelle sue varianti quotidiane o tecnico-scientifiche, il profilarsi di personaggi che manifestano riconoscibili tratti biografici, la ripresa di una referenzialità storica o sociale. La poesia rompe il proprio schermo linguistico, dopo la stagione dei classicismi restaurativi e dell'autoreferenzialità orfico-simbolica e ragiona sui limiti del proprio statuto: la lirica, come spazio della testualità letteraria in cui si esprime una individualità senza riserve, narcisistica e autocentrata viene sottoposta a critica ideologica e formale assieme: ecco allora che il genere lirico si estende, diventa dialogo, ingloba strutture teatrali, si fa romanzo fino a assumere quell'etichetta, sicuramente calzante e significativa, di "anti-lirica". Va detto (e Enrico Testa, uno dei primi a studiare a fondo questa tendenza, lo riconosce), che si tratta di aspetti formali piuttosto marginali: sono spie che i testi contengono e rivelano, ma non vanno feticizzate.

Se però per la poesia degli anni Sessanta abbiamo una messe consistente di studi, occorre provare a far scendere più a fondo lo scandaglio in quel coacervo di scritture in versi miste e disomogenee che è la poesia italiana tra anni Trenta e anni Cinquanta. Un insieme per cui non abbiamo etichette spendibili e precise e che tuttavia mi sembra stia riservando non poche sorprese. Finora, ragionando su dati grezzi, abbiamo osservato nel campione un tendenziale restringimento delle opzioni tematico-formali rispetto a ciò che veniva prodotto nel quindicennio precedente, ma nella disamina dei dati abbiamo incontrato anche altre dinamiche. Come riassumerle? Tenendo conto che registrano un mutamento "oggettivo", fatto di numeri e di dati, uno "scalino" che si colloca tra il 1945 e i primi anni Cinquanta, si possono segnalare cinque punti:

- 1) Incremento del principio dell'autorità lirica.
- 2) Semplificazione complessiva del sistema e concentrazione sul modulo del soliloquio e della riflessione privata.
- 3) Aumento delle marche autobiografiche che definiscono il locutore.
- 4) Aumento del modulo conativo
- 5) Aumento della tipologia performativa e pedagogica.

---

<sup>44</sup> GIANLUIGI SIMONETTI, *Dopo Montale*, op. cit.

Come spiegare questi fenomeni? È possibile elaborare una risposta che giustifichi tutti gli elementi nella loro totalità? È possibile insomma far confluire l’eterogeneità empirica dei cambiamenti in un unico principio?

- 1) Cominciamo a riflettere sulla questione della netta riduzione delle varie tipologie testuali a favore del soliloquio. In gran parte questo accentrimento riflette e risponde al poderoso incremento concettuale dei testi che passa attraverso *un’ostensione del profilo intellettuale dei singoli autori*. È rilevante tenere in conto il fatto che è solo dopo il ’45 che l’approfondimento intellettuale del gruppo in analisi si fa esplicito e netto: Fortini dichiara (e complica) il proprio apparentamento marxista (corredato da espliciti riferimenti culturali) solo nelle sezioni più basse di PE; con PD e OV Luzi manifesta la radice del cattolicesimo maritainiano (e forse ancor più quello tratto dalla riflessione di Teilhard de Chardin) di cui è informata gran parte della sua riflessione;<sup>45</sup> Sereni si impone come intellettuale “esistenzial-socialista” (con i vari richiami alla riflessione fenomenologica) solo con la prima sezione degli *Strumenti umani*; in Caproni ancora, la riflessione originale tra esistenzialismo, cattolicesimo e teoria dello sradicamento e dell’alienazione, prende forma solo nelle *Stanze* di PE; il complicarsi della riflessione sull’eros (tra funzione sociale e simbolizzazione metafisica) investe Penna solo a partire dai primi anni Cinquanta; i tratti più peculiari del pensiero di Sinisgalli (la mescolazione di elementi surrealisti e riflessione tecnico-scientifica) iniziano a prendere forma solo a partire da VV; infine Bertolucci riflette sulla condizione della piccola e media borghesia con continuità a partire da LC. Segneremo questi aspetti con maggiore analiticità in sede di spoglio retorico.
- 2) Come interpretare invece l’aumento del principio di autorità lirica, che cresce negli anni a ridosso del secondo dopoguerra? O meglio, come viene sfruttato nei fatti? Accanto al principio di coerenza intellettuale che abbiamo appena visto, è da sottolineare anche un incremento netto del grado di coerenza interna della personalità lirica: insomma il profilo biografico dell’autore (sia esso fittizio o reale oppure una miscela di entrambi) viene costantemente rimarcato, anche sfruttando procedure esplicitamente romanzesche<sup>46</sup> o specifiche tecniche di ricorsione che vedremo meglio nel capitolo sulla retorica. Un fenomeno che investe molti degli autori rappresentati nel campione: si pensi naturalmente al caso del Bertolucci di LC e TI, al Caproni del *Seme del piangere*, a Penna di SGV o, infine, al Sereni di SU.
- 3) Terzo profilo di innovazione. L’aumento della tipologia conativa, che si rivolge a un destinatario. Qual è la logica di compilazione di questi testi? Oltre a risultare in linea con l’aumento del modulo riflessivo e dell’approfondimento concettuale (disponendosi in forme pedagogiche e di ammaestramento), è da rilevare l’incremento di quel segmento specifico dei testi conativi costituito dai componimenti d’occasione (effettiva o fittizia); quei testi cioè che

---

<sup>45</sup> GIUSEPPE LANGELLA, *Primi appunti di Luzi su Teilhard de Chardin. Note in margine a un articolo ritrovato*, in *L’ermetismo a Firenze. Critici, traduttori, maestri, modelli*, a c. di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. 2, pp. 143-150.

<sup>46</sup> Per queste questioni rimando ai lavori di Niccolò Scaffai, in particolare ID., *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

si rivolgono a un destinatario reale scelto come interlocutore privilegiato. Lo spunto da cui nascono è generalmente fornito da un incontro personale (cfr. *A Ferruccio Ulivi*, SP), o da uno scambio di idee pregresso, spesso avvenuto in forma epistolare (cfr. *Lettera da casa (inviando dei versi a Giorgio Bassani)*, LC), o infine da una volontà unilaterale di ammaestramento o di critica. Fortini, come visto, con particolare insistenza in tra il 1948 e il 1957, sfrutta questa tipologia ritagliando i propri interlocutori o tra figure dell'intellettualità nazionale e internazionale (Pasolini, Boris Pasternak, Renato Solmi, Delio Tessa, Isaac Babel, Ehrenburg, Mathiessen), oppure tra gruppi intellettuali ben definiti in funzione oppositiva o interlocutoria (cfr. *Ai critici progressisti*, *Ai poeti giovani*, PE).

Qual è la ragione di una procedura trasversale e dai contorni temporali molto netti? È evidente la tentazione a impiegare questo modulo ancora in funzione di autodefinizione intellettuale: nominare uno per uno i propri interlocutori ha da un lato lo scopo di accreditarsi come dialogante alla pari (e quindi condividendone il prestigio); dall'altro, ritagliare un *côté* culturale ben definito opponendosi con altrettanta chiarezza a altri circuiti, rappresenta un'ulteriore strategia retorica di ostensione del profilo biografico e intellettuale di chi dice "io".

In conclusione, la congerie dei dati su esposti può essere ricondotta, in estrema sintesi, a pochi concetti: 1) semplificazione complessiva del sistema di forme; 2) marginalizzazione delle tipologie più "rigide" e più connotate e selezione di moduli flessibili che sostengono con forza il "discorso personale"; 3) rafforzamento di quelli che potremmo chiamare "vincoli di coerenza". Quest'ultimo dispositivo retorico si esplica attraverso i rami 1) dell'approfondimento del profilo concettuale; 2) dell'autobiografismo; e 3) dell'accreditamento intellettuale.

Torneremo su questi aspetti, approfondendoli e guardandoli da angolazioni diverse, nei prossimi capitoli.

### *Metodo d'analisi*

Sorvolando sulle ragioni, sempre difficili a dirsi, dell'analisi metrica novecentesca, esporrò sinteticamente, per punti, i protocolli che hanno presieduto allo spoglio:

- 1) A parte Bertolucci, di cui ho trattato in sede quantitativa tutte le misure per fornire una specola generale, l'indagine interessa l'endecasillabo, il dodecasillabo e i versi superiori (generalmente inseriti nella casella arbitrariamente definita "alessandrini" sull'esempio di Dal Bianco<sup>47</sup>). Ciò comporta, evidentemente, l'esclusione dei versi "minori", che motiverei con due ragioni: perché nella larga maggioranza dei casi è l'insieme dei versi sopra il decasillabo a registrare percentuali schiacciati (in alcuni casi vicine all'intero) e perché le misure ampie contengono maggiori informazioni per quanto attiene alle ragioni prosodiche, sintattiche e stilistiche in generale. Rappresentano insomma un "banco di prova" stilistico ben più ricco delle misure brevi.
- 2) Le regole (dittonghi ascendenti e discendenti, interni e in punta di verso, sinalefi e dialefi, dieresi e sineresi) alle quali mi sono attenuto per la sillabazione sono quelle classiche della prosodia italiana, esposte e documentate in Aldo Menichetti, *Metrica Italiana. Fondamenti, prosodia, rima*.<sup>48</sup>
- 3) La lettura è stata sempre e solo orizzontale: i dati posti in Appendice non includono quindi i cosiddetti versi composti, per "doppia lettura".
- 4) Per la gestione dei casi ipo e ipermetrici ho fatto riferimento al prontuario mengaldiano.<sup>49</sup> Questo però solo per quanto riguarda l'analisi stilistica: per quanto attiene al computo quantitativo non ho tenuto conto di fenomeni simili. Nelle sezioni "endecasillabi" non sono stati quindi registrati ipermetri e ipometri. Così per le altre misure.
- 5) Stabilire il modello accentuativo di un verso lascia, naturalmente, un certo margine di discrezionalità. L'importante è delimitare questa oscillazione con norme chiare. Quelle a mio

---

<sup>47</sup> STEFANO DAL BIANCO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1997.

<sup>48</sup> ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993; a questo riferimento imprescindibile, si aggiunga senz'altro almeno PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011; ID., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2012. Più in generale e per studi specifici, si è fatto uso di questi testi: COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976; PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008; PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carrocci, 2010; ALBERTO BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, il Mulino, 1995.

<sup>49</sup> «approssimativamente, i criteri potranno o dovranno essere di due tipi, uno contestuale e uno immanente: la presenza, nel testo in causa e nel contesto più ampio dell'opera, di una precisa pratica dell'endecasillabo canonico, di cui quel falso endecasillabo possa considerarsi variante sintagmatica; il fatto che tali endecasillabi, imperfetti per la misura, conservino però il passo, il ritmo dei canonici», PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74: 44. E eventualmente, per i casi ipermetrici, presentino elementi scomputabili e sovrannumerari come monosillabi in anacrusi, sdruciole, ecc.. Ho esteso queste norme anche alle altre misure.

- giudizio più efficaci sono espresse da Bertinetto:<sup>50</sup> 1) come già detto, i fenomeni di dieresi e sineresi, dialefe e sinalefe sono regolati dalla prosodia storica italiana; 2) non si forza mai il sistema accentuativo naturale dei lemmi italiani, se non quando esplicitamente segnalati da segni grafici d'autore; 3) rifiuto di accentuazione su monosillabi; 4) la scelta di posizione forte è vincolata alla struttura sintattica del verso; 5) lo schema accentuativo è garantito, nel caso degli endecasillabi, dalle posizioni centrali tra quarta e ottava sede. Quest'ultima norma sarà passibile di variazioni, indicate di volta in volta.
- 6) I *patterns* selezionati sono ripresi interamente da Stefano Dal Bianco, in particolare dal già citato studio sul metro in Zanzotto. Da un lato perché esprimono ancora un giusto compromesso tra analiticità e sintesi descrittiva; perché, da un punto di vista squisitamente operativo, quel sistema cattura molti elementi presenti nel campione qui analizzato; infine perché è sensato che uno studio quantitativo rifletta e ragioni per quanto possibile per articolazioni già collaudate: è una prassi che facilita la circolazione dei dati. Tutti i casi in cui mi discosto dalla proposta di Dal Bianco sono stati opportunamente segnalati nel corso della ricerca:
- «Endecasillabi con andamento tendenzialmente giambico. Comprende i tipi di  $2^a 4^a 6^a 8^a 10^a$ ,  $1^a 4^a 6^a 8^a 10^a$ ,  $2^a 4^a 6^a 10^a$ ,  $4^a 6^a 10^a$ ,  $2^a 4^a 8^a 10^a$ ,  $2^a 6^a 10^a$ ,  $2^a 4^a 8^a 10^a$ ,  $1^a 4^a 8^a 10^a$ ,  $4^a 8^a 10^a$ ;
  - Endecasillabi di  $3^a 6^a 10^a$ . Comprende i tipi di  $3^a 6^a 10^a$ ,  $1^a 3^a 6^a 10^a$ ,  $3^a 6^a 8^a 10^a$ ,  $1^a 3^a 6^a 8^a 10^a$ .
  - Endecasillabi di  $4^a 7^a 10^a$ . Comprende i tipi di  $4^a 7^a 10^a$ ,  $1^a 4^a 7^a 10^a$ ,  $2^a 4^a 7^a 10^a$ .
  - Endecasillabi con ictus di  $5^a$
  - Endecasillabi con ictus distanziati. Comprende i tipi con sillabe atone tra  $3^a$  e  $7^a$  sede, tra  $3^a$  e  $8^a$  sede, fra  $2^a$  e  $7^a$ ,  $2^a$  e  $8^a$ ,  $4^a$  e  $10^a$ ,  $1^a$  e  $6^a$ ».<sup>51</sup>
  - Ho ritenuto di aggiungere lo schema con incontro d'arsi di  $6^a$  e  $7^a$ . Sia per abbondanza applicativa sia perché rappresenta un modulo ricco di informazioni stilistiche. Tuttavia non ricade nel computo complessivo: ciò significa che ad esempio lo schema di  $3^a 6^a 10^a$  con incontro d'arsi tra sesta e settima figura anche nella casella specifica ma solo tra parentesi: sarà conteggiato pertanto tra gli altri endecasillabi di  $3^a 6^a 10^a$ .
- 7) La ricerca si fa carico di un incontro con il testo non mediato: per questo e anche per razionalizzare l'apporto di informazioni e non renderle troppo dispersive, ho fatto un uso parco della bibliografia specifica. Abbondante, per altro, su alcuni autori (Fortini, Sereni, Penna su tutti), praticamente assente per altri.
- 8) Questo lavoro, in quanto fondato su analisi quantitative affiancate e confortate da letture ravvicinate di impianto più tradizionale, dialoga costantemente con le *Tabelle metriche* poste in Appendice. Anche le tabelle sono costruite sul modello offerto da Dal Bianco. Per quanto molto intuitive, fornirei un rapido ragguaglio. Nel complesso, sono organizzate per autore, mentre ogni riga riferisce su una raccolta. Per l'endecasillabo si prendono in considerazione 1) quantità, 2) percentuali relative (quanto ogni singolo *pattern* pesa sulla totalità degli endecasillabi) e 3) percentuali assolute (quanto incide sul totale dei versi ogni singolo schema). Per i versi di estensione superiore invece, si dà conto della quantità numerica di cinque tipologie distinte: dodecasillabo, tredecasillabo, tetradecasillabo, pentadecasillabo e

<sup>50</sup> PIER MARCO BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973, p. 16.

<sup>51</sup> S. DAL BIANCO, *op cit.*, p. 14.



misure superiori. Sempre per i versi superiori alla misura endecasillabica si fornisce il computo del numero di ictus. In questo caso si è ragionato sull'intero gruppo non segmentato delle misure estese. Infine, una tabella ragguaglia su quantità e percentuali assolute di endecasillabi, dodecasillabi e alessandrini per valutare nel complesso l'incidenza delle misure lunghe sulle varie raccolte e in diacronia.

- 9) Non si lavorerà su concetti affini come strutture strofiche, ma anche *enjambement*, regole prosodiche e quant'altro. Come per l'analisi retorica, anche in questo caso il sondaggio non avrà come scopo primario quello di compilare un prontuario sulla tecnica versificatoria della prima metà del Novecento, quanto piuttosto riflettere sulle tendenze formali di periodo.
- 10) Gli aspetti valutati in questa analisi sono: definire la morfologia di ogni tipologia versale; valutare la presenza di moduli ritmici ricorsivi; segnalare l'eventuale rapporto verso/modulo sintattico; rapporto misura/sede nel testo; eventuale funzione tematica e/o tonale privilegiata. Di tutti questi aspetti andrà verificata la variazione in diacronia, con particolare attenzione a quanto avviene prima e dopo il 1945.

*Bertolucci*

#### Situazione quantitativa in diacronia

Il primo dato, facilmente acquisibile dai riscontri quantitativi<sup>52</sup> è la progressione pressoché perfetta in diacronia delle misure più ampie: al netto di CI (che va analizzata a parte per la sua natura apertamente poemica), troviamo una forte escursione di valori tra SI e FN. Già nella seconda raccolta dunque si verifica una prima importante impennata dei versi dal decasillabo all'alessandrino: tutti i versi lunghi subiscono un'impennata (alcuni raddoppiano), mentre rimangono stabili le misure versali medie come il novenario e l'ottonario. Le misure brevi recedono, pur mantenendo un presidio.

Ma se con FN si coglie una variazione è LC a indicare una cesura marcata: qui, mentre i valori dei versi inferiori alla misura decasillabica hanno tutti una recessione aritmetica, il decasillabo (molto spesso tranquillamente eleggibile, per contesto, a caso di ipometria) e l'endecasillabo raggiungono oltre il 51% del computo complessivo. Insomma, nei primi Cinquanta si verifica una rarefazione del principio di *varietas*, con conseguente concentrazione su modelli dominanti e canonici; fenomeno simile, sebbene esasperato per ovvie ragioni formali, si verifica in CI.

TI modifica ancora una volta (e in termini da tenere a mente) il quadro metrico. Si conferma la centralità indiscussa dell'endecasillabo, che addirittura si accresce rispetto a LC, come pure si riscontra un aumento significativo tra i versi lunghi o composti. Interessante il sostanziale recedere dei decasillabi e dodecasillabi, attratti nell'orbita del modello forte (molto spesso avvertiti dunque come deviazioni ipo o ipermetre dell'endecasillabo) e una sostanziale impennata dei settenari (20%), che ritornano addirittura ai valori attestati in SI. Continua inarrestabile invece la caduta delle misure intermedie.

---

<sup>52</sup> Un ampio studio sul metro del primo Bertolucci, con schedature quantitativi si trova in FABIO MAGRO, «Un ritmo per l'esistenza e per il verso». *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*, Padova, Esedra editrice, 2005. La selezione di parametri di computazione differenti ha imposto che il mio lavoro si affrancasse in molti casi dalle considerazioni ivi espresse. Diverso sarà ovviamente il caso dei riscontri stilistici puntuali.

Per il momento, rimanendo dunque ancorati ad un piano di analisi “dall’alto”, puramente statistico, il processo è quello di progressiva riduzione della *varietas*, e di concentrazione su tre misure privilegiate, anche in funzione nobilitante e tragica, con un chiaro tentativo di restaurazione messa come tra virgolette, di secondo grado. Se quindi da un lato direi che l’evoluzione metrica bertolucciana risente di un riassetto formale continuo (si individuano scarti, come accennato, da SI a FN, da FN a LC e poi a TI), giocato su un tasso di innovazione che non concede spazio al principio di inerzia compositiva, altrettanto è possibile fissare alcune tendenze più ampie di periodo: 1) una tendenza recessiva e “aritmetica” delle misure brevi o comunque sotto l’endecasillabo (dal versicolo al novenario); e 2) la riduzione del principio di *varietas* via via soppiantato da una concentrazione su pochi moduli forti (con assoluto privilegio accordato all’endecasillabo). Entrambe queste dinamiche trovano la loro prima attuazione nello “scalino” visibile tra FN a LC. Ancora una volta il passaggio tra un prima e un dopo 1945 (e con maggiore insistenza a cavallo tra i decenni Quaranta e Cinquanta) si fa formalmente percepibile. Come pure interessante è lo stacco segnalato in TI, su cui si dovrà tornare.

### *Endecasillabo*

Si è detto della posizione periferica che l’endecasillabo assume in SI. Magro corregge il dato includendo nel computo complessivo anche gli endecasillabi per composizione.<sup>53</sup> Tuttavia, al di là del rischio di arbitrarietà (o di sovralettura), anche accorpendo i 44 endecasillabi individuati, l’incidenza sulla percentuale totale, sebbene raddoppi, rimane comunque bassa. Ciò che interessa di più, al di là di richiami alla tradizione della doppia lettura versale à la D’Annunzio, è notare l’assoluta assenza di un modello accentuativo dominante e la sostanziale parificazione o indistinzione dei differenti gradi di “nobiltà ritmica”. Se si focalizzano cioè gli usi dei singoli *patterns* si nota come la tendenza giambica ha un’applicazione di poco superiore a pseudo-endecasillabi con ictus principale di 5<sup>a</sup>, o a schemi con uscita dattilica. Già Magro notava la difficoltà, quando non l’oggettiva impossibilità, a ricostruire dinamiche impostate a “monte”, ovvero a riconoscere necessità stilistiche nell’impiego endecasillabico. Insomma, è evidente che la raccolta d’esordio di Bertolucci predichi in modo esibito la deregolamentazione e la *varietas* come stigma generico di modernità e di scarso affinamento costruttivo. Una conclusione facilmente enucleabile da alcuni riscontri. Il primo è che l’endecasillabo non ha alcuna funzione di apertura o di chiusura di sequenza (anzi, si ricava una certa pervicacia nel negarne la possibilità). In questo senso è rilevante notare come la sola uscita endecasillabica, in *Lamento di Massimo Odio*, sia costituita dalla nota citazione-parafrasi dal *Desdichado* di Nerval, per altro composta di endecasillabi ben organizzati:

Sarò il nero poeta malinconico, (3-6-10)  
 che tutti gli astri silenzioso aduna (2-4-(6)-8-10)  
 per la funebre festa dell’onore (3-6-10)  
 (*Lamento di Massimo Odio*, SI)

Il secondo dato da sottolineare è che non si rileva una modalità ricorsiva particolare: si segnala al massimo una sorta di “attrazione” delle forme lunghe per cui in porzioni testuali in cui cadono misure dal novenario in su è prevedibile la presenza di endecasillabi; ciò significa, evidentemente, che il

<sup>53</sup> F. MAGRO, *op.cit.*, p. 16.

discrimine in SI sia da ricercarsi in una generica faglia tra versi lunghi e versi brevi, o meglio, tra versi che possono essere letti “tutti d’un fiato” e versi cui occorre almeno una seconda immissione. L’assoluta varietà, anche scomposta, delle misure versali e dei *patterns* accentuativi, ha però almeno una ragione stilistica effettiva, cioè quella di bilanciare la facilità del contenuto *naïf* con una resa ritmica composita: una sorta di fuga costante dalla quiete melodica e dalla cantabilità.

Parlando di FN si è accennato a un aumento dei versi lunghi con simmetrica diminuzione delle misure dal novenario in giù, con particolare caduta degli “estremi” (quinari e versicoli). In realtà però anche qui l’endecasillabo cresce, ma non in maniera significativa, sorretto dall’aumento dei “complanari” decasillabi e dodecasillabi, spesso<sup>54</sup> in funzione ipo e ipermetrica e degli “alessandrini”. Magro parla di un allungamento tendenziale del verso a scopo narrativo, cui però non corrisponde una nuova organizzazione sintattica: «la sintassi di FN, pur cercando di aprirsi verso forme più complesse di costruzione del periodo, rimane in sostanza molto vicina ai moduli paratattici di S[I]». <sup>55</sup> Anche la situazione dei *patterns* accentuativi rimane simile alla raccolta precedente: si accresce la percentuale relativa occupata dagli endecasillabi a tendenza giambica e tra questi si conferma il privilegio (che in Bertolucci si avrà sempre) accordato allo schema privo di accento forte in ottava sede; decresce invece la tendenza dattilica (di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>); mentre, a bilanciare un aumento degli schemi canonici, aumenta e di molto la tipologia con accento principale di 5<sup>a</sup>. Tuttavia anche in FN la dispersione dei *patterns* risulta alta. Ma come sono fatti gli endecasillabi di FN? Si può rilevare una modalità *standard*? Anzitutto le evidenti migliorie apportate alla situazione versale sono in gran parte dovute a un aumento della consapevolezza compositiva. Ma in che verso procedono questi miglioramenti? Si coglie una prima forma di “riconoscimento” dell’endecasillabo: ora, ad esempio, comincia ad essere privilegiato in funzione di apertura o di chiusura di sequenza. In *Fuochi in novembre* avvia la sequenza conclusiva:

Per mòlto tèmpo si ricorderàno<sup>56</sup>  
 Con gioia  
 Dei fuochi accesi in novembre  
 Al limitare del campo.  
 (*Fuochi in novembre*, FN)

In *Scavi* un endecasillabo di 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, ma con un interessante vuoto accentuativo tra 1<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sede con effetto rallentante e elegiaco, chiude l’intero testo:

Piàngono un disperàto mùto piànto  
 (*Scavi*, FN)

E ancora in *Antico Testamento*, in *explicit* e con *pattern* inusuale:

mordèva le gàmbe dèlla ràgazza  
 (*Antico Testamento*, FN)

<sup>54</sup> Anche qui, non troppo, a causa della irrimediabile ambiguità delle regole prosodiche individuate dal giovane Bertolucci.

<sup>55</sup> Ivi, p. 31.

<sup>56</sup> Da qui in poi l’accentazione nella trascrizione dei versi sarà puramente arbitraria e non seguirà alcuna regola grafica o fonetica: ha esclusivamente la funzione di marcare le toniche per la lettura metrica.

In alcuni casi assume una funzione clausolare, con la perfetta coincidenza (e isolamento) di verso e frase a restituire un effetto lapidario:

I cavàlli avèvano sonaglière  
(*Romanzo*, FN)

E gli zìngari rùbino ragàzzi  
(*Paese d'inverno*, FN)<sup>57</sup>

Con un gusto tra Cocteau e il doppio lemma sdrucchiolo d'annunziano.

Ma l'innovazione si coglie anche nella capacità, francamente non individuabile in SI, di sfruttare la natura "espressiva" dei diversi schemi accentuativi. Lo si nota ad esempio proprio nel verso conclusivo, citato appena sopra, di *Romanzo*, dove l'ictus centrale di 5<sup>a</sup> e soprattutto l'assenza di ribattute forti per ben quattro sillabe, restituisce una sorta di sospensione inquietante sul dettaglio narrativo. Oppure, sempre la dilatazione degli *ictus* viene sfruttata per descrivere uno stato di torpore:

Le vènne una gran vòglia di dormìre  
(*Ancora la bella dormiente*, FN)

o infine, per terminare le esemplificazioni, l'uso accorto dello schema "dattilico" (4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>) in apertura di sequenza, su partiture "narrative":

Ancòra vità il tuo dòlce rumòre  
(*Convalescente*, FN)

Tuttavia, questa capacità espressiva concede la sponda anche ad altre considerazioni. Come è già stato rilevato,<sup>58</sup> Bertolucci opera più per unità ritmiche che per misure versali. Questo tipo di approccio ha una sua consistenza già in FN. In particolare, in *Ricordo di fanciullezza* il martellamento del piede dattilico, spesso in combinazione con il giambo, in uscita "esametrica", produce una sorta di ricorsione monotona e cantilenante in funzione ecolalica e rammemorante:

Le gaggie della mìa fanciullèzza  
dalle fresche fòglie che suònano in bòcca  
[...]  
La faccia fèrvida, e allòra scostàndo  
Il ramo dolce e fastidioso, per incònschia vendètta  
Si spoglia di ùna manàta di tènere fòglie  
(*Ricordo di fanciullezza*, FN)

Al contrario però, può anche accadere che la memoria ritmica vada spezzata. In *Amore*, ad esempio, l'endecasillabo al v. 10 è evidentemente costruito su un settenario cui viene aggiunto un quadrisillabo sdrucchiolo per interrompere la catena inerziale promossa dai possibili tre settenari in sequenza:

<sup>57</sup> Gli esempi potrebbero continuare con riscontri tratti da *Pagina di diario*; *Amore a me*; *Paese d'inverno*; *Emilia*.

<sup>58</sup> Rimando ancora a F. MAGRO, *op. cit.*, p. 49, e alla relativa bibliografia, ricordando come lo stesso Bertolucci fosse teoricamente consapevole della supremazia, nella sua composizione poetica, del ritmo alla misura versale. In particolare si veda ATTILIO BERTOLUCCI, *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 9-29: 21.

Ma prèsto verrà il tèmpo  
 Àrido e melodiòso *dei papaveri*,  
 e tu sarài tornàta  
 già donna  
 (*Amore*, FN)

Passiamo ora a LC. Anzitutto ribadiamo che è qui che si individua il “gradino” sul quale gli endecasillabi si impongono a misura maggioritaria: in percentuali relative crescono di circa il 370% rispetto a FN e a più del 600% rispetto a SI, numeri che rendono bene l’idea di incremento. Tipologicamente, al di là delle progressioni costanti a cui si assiste sia per quanto riguarda l’aumento dei *patterns* giambico e anapestico, sia il crollo degli schemi anomali con ictus principale di 5<sup>a</sup> (che indicano una normalizzazione “tendenziale” nella concezione canonizzante della misura endecasillabica), si verificano tre “innovazioni” originali di LC: 1) il recupero notevole della tipologia dattilica; 2) un forte incremento del modello ad “accenti rarefatti”, ritmicamente debole, che abbiamo definito “a ictus distanziati”;<sup>60</sup> 3) un inedito accrescimento dello schema giambico con assenza di accento in 6<sup>a</sup> sede. In un contesto di “riconoscimento” del prestigio della misura, gli spostamenti indicati sono implicitamente segnale di riaggiustamenti a livello stilistico.<sup>61</sup> L’aumento della quota di endecasillabi incrementa la possibilità di raggruppamenti omogenei: in questo caso l’isosillabismo e il rispetto delle cadenze ritmiche<sup>62</sup> indulge alla costruzione di catene inerziali che solo altri strumenti (in particolare, ovviamente, la sintassi, ma anche gli scarti fonici), giocando contrappuntisticamente, sono in grado di disinnescare. Un primo dispositivo ricorsivo sarà allora la tendenza in LC a introdurre brevi catene di endecasillabi con identico schema accentuativo all’interno di una sequenza altrimenti fortemente disomogenea. L’effetto stilistico sarà una sorta di impuntamento ritmico, dal chiaro effetto di indugio elegiaco. In *D’amore* si crea una sorta di incantamento sottolineato anche dal forte stacco tra *patterns* anapestico e dattilico:

al tuo piède fanciullo ora doràti        (3-6-10)  
 dall’amòre, l’estàte era nell’aria.       (3-6-10)  
 Il tèmpo era venùto del distacco        (2-6-10)

<sup>59</sup> Si tenga comunque presente che quando si parla di schema anomalo si accetta una lettura canonica e storica del verso: come noto, il Novecento italiano lo ha invece impiegato largamente e non necessariamente per ragioni di pura “distinzione” antiaccademica. Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 42-43.

<sup>60</sup> Rimando naturalmente per tutte le informazioni all’Appendice tecnica, Tabella 2 e 3.

<sup>61</sup> Tenderei a non concordare con Magro quando sostiene che l’incremento di endecasillabi «non corrisponde ad un altrettanto importante recupero della centralità e dell’autonomia del verso nei confronti di altri elementi, anche prettamente stilistici, che si rivelano in definitiva determinanti nel caratterizzare la scrittura di Bertolucci», F. MAGRO, *op. cit.*, p. 41. Le evidenze empiriche invece confermano proprio un accreditamento del prestigio della misura endecasillabica.

<sup>62</sup> Una precisazione tecnica: in Bertolucci è possibile l’accorpamento, in esecuzione, di schemi giambici con attacco di 2<sup>a</sup> a quelli con attacco “anapestico” di 3<sup>a</sup> ricercata anche attraverso la volontaria ripresa fonica, a dire di una volontà in parte elegiaca e cantilenante di LC. Per queste questioni, in particolare rispetto alla diversa articolazione dei *patterns* nella metrica di Zanzotto si veda STEFANO DAL BIANCO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto. 1938-1957*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1997, p. 22-23; PIER MARCO BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973, pp. 134-135; MARCO PRALORAN, *Forme dell’endecasillabo e dell’ottava dell’“Orlando Innamorato”*, in M. PRALORAN, M. TIZI, *Narrare in ottave: metrica e stile dell’Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi 1988.

Senza che mòi la selvàtica dònna (4-7-10)  
Quietato avèsse il suo tímido sguàrdo (4-7-10)  
(*D'amore*, LC)

Anche in *Tornando a casa* si ritrova lo stesso gioco di raggruppamento endecasillabico con alternanza di *pattern* anapestico e dattilico:

attravèrsano, e il pàsso di chi pàrte (3-6-10)  
trova fòglie più fitte nel sentièro (3-6-10)  
che s'allontana.

S'apre la stràda su ville gentili (4-7-10)  
Di fumo azzùrro e giocòndo grantùrco (4-7-10)  
(*Tornando a casa*, LC)

Questo dispositivo, come si vede, comporta anche una sillabazione estremamente rigida che induce a una scansione inerziale del verso e che quindi friziona in modo evidente con una lettura sintattica: ha cioè una chiara funzione di trattenimento antiprosastico. Ma sono molti gli esempi, anche meno complessi, che si possono portare a supporto della tesi:

al viàggio senza sònno e alle paròle (2-6-10)  
d'altri ànni per pianùre nevicàte (2-6-10)  
(*Il viaggio*, LC)

E l'òra mattutina non si asciùga (3-6-10)  
Con la brèzza improvvisa che le fòglie (3-6-10)  
(*Il rosa, il giallo e il pallido viola*, LC)

Ràmi sbiancàti e ròtti che l'estàte (1-4-6-10)  
Pòrta con sé nel grèto soleggiàto (1-4-6-10)  
(*Antognano*, LC)

Ancora, e dūra còme un'òmbra chiàra (4-6-8-10)  
Intermittènte sùlla tèrra nèra (4-6-8-10)  
(*Scena di strada*, LC)

O compàgne di lètto, mèntrè intòrno (3-6-8-10)  
Una piòggia improvvisa càde e spèrde (3-6-8-10)  
Il buon pùbblico oziòso che àpre ombrelli (3-6-8-10)  
(*Cronaca 1946*, LC)

O ancora con chiara specializzazione tematica in senso elegiaco nel finale di *E viene un tempo...*:

con tàle disperàta tenerèzza (2-6-10)  
il tèmpo prolungàndo dell'addio (2-6-10)  
(*E viene un tempo...*, LC)

L'effetto stilistico si attiverà ogni qual volta compariranno specifiche ricorsioni tematiche; in particolare in concomitanza con situazioni traumatiche e di perdita. In questo modo si crea la formulazione di un'aspettativa melodica che viene frustrata con lo scorrere della versificazione successiva. Ancora in *Per B...* l'endecasillabo assume la funzione centrale di "fissazione" ritmica, di chiarimento dell'andamento elegiaco promosso dalla cellula dattilica (o con vuoti privi di ictus ancora maggiori) sparsa nei versi precedenti e insieme di *variatio* nel cambio con un endecasillabo anapestico con forte uscita giambica, che sottolinea bene la natura lapidaria e sentenziosa della clausola di fine sequenza:

I piccoli aeroplàni di càrta che tù  
Fai volàno nel crepùscolo, si pèrdono  
*Còme farfàlle nottùrne nell'ària*  
Che s'oscura, non torneràno più  
(*Per B...*, LC)

Ancora una volta la variazione ritmica ha una funzione narrativa e questa viene affidata senza riserve all'endecasillabo; ma ciò che più conta è che abbiamo rintracciato in LC un dispositivo stilematico ricorsivo e distintivo.

Sempre in *Per B...* poi, la presenza di un endecasillabo di *pattern* identico (4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>) nella stessa sede strofica (terzo verso e terzo verso nelle due quartine) agisce ancora nel senso di una funzione "strutturante" e di stabilizzazione della memoria ritmica.

Come farfalle notturne nell'aria (1-4-7-10)  
[...]  
Di questa valle silente di foglie (2-4-7-10)  
(*Per B...*, LC)

Costruzione di dispositivi metrici originali e specializzati, si è detto; come pure dovrà dirsi che in LC l'endecasillabo ha una funzione tematica importante, di sostenutezza del dettato e di accrescimento del tono tragico-elegiaco. Se il primo dato è rinvenibile anche dal chiaro privilegio che Bertolucci continua ad accordare a questa misura nell'apertura e chiusura di sequenze<sup>63</sup>, la seconda funzione si individua nella fattura stessa degli endecasillabi. Il verso risulta in molti casi attraversato da cesure forti, segnalate da punteggiatura, spesso giustificate da configurazioni sintattiche speculari:

Sulla nostra vita, sulla paziente  
(*At home*, LC)

Un altro giorno, un'altra notte ancora  
(*Per N. lontana*, LC)

Il primo freddo, il soave morire

---

<sup>63</sup> Spesso gli endecasillabi posti in sedi privilegiate sono ricchi di accenti e optano per una scansione giambica iperclassica con accenti forti in 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sede: «Un àltro giòrno, un'àltra nòtte ancòra», *Per N. lontana*, LC; oppure in chiusura, dove la realizzazione calca anche sugli accenti secondari di parola: «celèste m[è]ssaggèro dèlla nòtte», *La sera*, LC; o in chiara funzione sentenziosa, che ne aumenta la nobiltà, in explicit: «e m[is]chia quietamènte v[ita] e m[or]te», *Aprile a B...*, LC.

(*Versi scritti in autunno*, LC)

In un rame, uno straccio vagabondo

(*Versi scritti in autunno*, LC)

Così dolce la sera, così calma

(*A uno storno*, LC)

A metà del tuo viso, a metà l'ombra?

(*A Giuseppe, in ottobre*, LC)

oppure è retoricamente arricchito da figure geminative o da interiezioni fatiche o vocativi:

Oh, nessun giorno senza il doloroso

(*D'amore*, LC)

Oh, fuggir via quando nel rosa eterno

(*Uccelli di passo*, LC)

Oh, che nel lume incerto dei crepuscoli

(*Sequenza familiare*, LC)

Antognano, è impossibile il ritorno

(*Antognano*, LC)

Famiglia, oh dolce famiglia errante

(*Versi scritti in autunno*, LC)

Tu, ora benigna alla gente che passa

(*Scena di strada*, LC)

tutti segnali che raccontano una specializzazione consapevole, in chiave elegiaca e sostenuta dell'endecasillabo.

Dopo questa panoramica si può passare all'analisi di TI. Le evidenze empiriche mostrano una conferma delle tendenze avviate in LC: ulteriore rafforzamento della percentuale di endecasillabi sul totale (38% contro il 37% di LC), ma soprattutto qui più che in LC diventa centrale la strategia di normalizzazione ritmica del verso: i *patterns* giambico e anapestico (con gli accenti principali quindi posti in 6<sup>a</sup> e/o in 8<sup>a</sup> sede) coprono oramai più dell'80% dello spettro totale, ponendo completamente ai margini del sistema gli altri schemi accentuativi. Un dato che può essere rafforzato se osserviamo il comparto degli endecasillabi con accenti in sedi pari: qui lo schema che realizza la crescita maggiore è proprio quello più canonico con *ictus* in entrambe le sedi principali (6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> appunto).

Anzitutto questo restringimento effettivo dei diversi schemi accentuativi produce un incremento del fenomeno già notato in LC: la costruzione di catene inerziali ora diventa un principio strutturale della poesia bertolucciana, uno dei suoi marchi di riconoscibilità; anche in grazia di un venir meno notevole delle inarcature versali, la coincidenza di metro e sintassi favorisce notevolmente la sensazione di omogeneità ritmica. L'infilata di endecasillabi con moduli identici indulge ora dunque a forme cantilenanti e monotone e non più solo a momenti di semplice stasi. Rispetto a LC in TI quindi il



dispositivo viene promosso e esteso a grappoli più ampi. In *Bernardo a cinque anni*, il pattern di 2<sup>a</sup>/3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> attira nella sua orbita anche misure non endecasillabiche:

Il dolòre è nel tuo òcchio tùmido	9 (3-6-8)
Nella màno infantile che salùta <i>senza grazia</i> ,	15 (3-6-10 + [12-14])
il dolòre dei giòrni che verranno	11 (3-6-10)
già pèsa sulla tua òssatura fràgile.	11 (2-6-10)

In un giòrno d'autùnno che dipàna ( <i>Bernardo a cinque anni</i> , TI, 1-5)	11 (3-6-10)
---	-------------

O in *Le more*:

La lùce di settèmbre dentro gli òcchi	11 (2-6-10)
Volgèndoti mi hai chièsto delle mòre	11 (2-6-10)
Che l'estàte piovòsa non matùra	11 (3-6-10)

(*Le more*, TI, 1-3)

E ancora in *Pensieri da casa* dove sembra prevalere il principio di isosillabismo a parità di schema accentuativo e di verosimile dieresi richiesta in contesto a schiacciante prevalenza endecasillabica:

se quest'anno la neve che si scioglie	11(3-6-10)
non mi avrà testimone impaziente	11(?) (3-6-10)
di sentire nell'aria prima viole.	11 (3-6-[8]-10)

Come se fossi morto mi ricordo	11 (1-[4]-6-10)
La nostra primavera, la sua luce	11 (2-6-10)
Esultante che dura tutto un giorno	11 (3-6-10)

(*Pensieri di casa*, TI, 2-7)

Si sarà notato che le catene si compongono tutte di endecasillabi a schema accentuativo stabile a tre accenti forti di 2<sup>a</sup>/3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>. Insomma si individua anche una specializzazione dei *patterns*. Specializzazione che coinvolge anche altri schemi: in particolare, l'endecasillabo a tendenza dattilica (4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>) si fa carico di una funzione di rilancio e di alterazione, di rottura della monotonia ritmica: funzione che si ritrova al termine di tutti casi sopra citati:

quieto i suoi fili di nèbbia nel sòle	11 (4-7-10)
---------------------------------------	-------------

(*Bernardo a cinque anni*, TI, 6)

La meraviglia di un giòrno che pàssa	11 (4-7-10)
--------------------------------------	-------------

(*Pensieri di casa*, TI, 8)

Anche con dodecasillabo ma con identico schema ritmico:

sull'Appennino quest'anno del tuo primo	12 (4-7-11)
---	-------------

(*Le more*, TI, 4)

In TI si ha dunque una sorta di estremizzazione e raffinamento dei processi attivi già in LC. Si promuovono dispositivi stilisticamente efficaci, si specializzano e si irrigidiscono le funzioni di alcuni moduli specifici, si elegge, più in generale, l'endecasillabo a "metronomo" e a bilancia dell'intero sistema versale. Un sistema dunque che si specializza, si autodisciplina e si semplifica notevolmente.

### *I versi lunghi*

Osservando la situazione quantitativa generale si nota una certa varietà nell'uso. Si parte da una base esilissima in SI, per altro tutta concentrata in un unico componimento (*Risveglio*), al grande balzo di FN, in cui quintuplica il numero di alessandrini. Da FN a LC si coglie una lieve flessione, che nei fatti però sembra essere più un riassetto. Infine il notevole incremento di TI, in cui i versi lunghi toccano un'inedita quota pari al 15%. Ma scendiamo più nel dettaglio: come cambia, se cambia, la fattura dei versi? Osserviamo il dato scomputato, cioè articolato per lunghezza versale (Tabella 11). In questo caso in realtà lo "scalino" più che rilevarsi tra FN e LC si sposta in avanti, tra quest'ultima raccolta e TI. La solidarietà tra i primi libri prende forma sotto questo rispetto: si coglie sempre un certo equilibrio tra le varie tipologie, è rilevabile cioè un impiego maggioritario (generalmente il tredecasillabo), ma le forme si ripartiscono equamente la torta degli usi. In TI le mutazioni che intervengono sono senz'altro degne di nota: 1) ora la scelta della misura si polarizza su un unico modulo; 2) questo modulo è il meno regolato e il più bisognoso di regolamentazione: quello di 15 sillabe o superiore. Insomma, una rivoluzione rispetto ai criteri seguiti in SI-LC. Il tentativo è evitare la dispersione delle misure e quindi semplificare il sistema puntando su un unico segmento; operare su partiture versali "originali". L'aspetto dell'originalità, che si risolve nell'abbandonare il principio di addizione di misure versali inferiori e nel creare organismi "esametrici" o "barbari" con un proprio equilibrio accentuativo, è confermato anche dal dato numerico di un venir meno progressivo della possibilità di rinvenire "cesure" sintattiche credibili interne alle singole misure. Un dato in costante espansione da FN ma che trova in TI il suo acme, in un libro che raccoglie testi elaborati dal 1948, ma pensato in termini di raccolta nella prima metà degli anni Cinquanta.

Procediamo con ordine e riprendiamo la prima raccolta. Anche confortato dalle analisi di Magro<sup>64</sup> si può affermare che in SI è difficile rilevare usi ricorsivi: né quanto alla posizione entro la serie, né quanto alla composizione dei singoli versi si possono definire istituti stabili; il criterio in questa raccolta sembra davvero ridursi a una "deregolamentazione creativa" *tout court*.<sup>65</sup> È del tutto evidente come nella gran parte dei casi si tratti di versi composti, ma la composizione è aleatoria e non segue schemi rigidi, come pure non si rilevano regolarità negli schemi accentuativi. Insomma ci sono degli usi maggioritari ma questi non raggiungono affatto un piano "normativo".

In FN si incontrano novità; oltre all'aumento quantitativo, di cui si è detto, si verificano alcuni fatti inediti che possiamo riassumere così: 1) si insediano misure "esametriche", addirittura oltre le venti sillabe; 2) la composizione degli alessandrini a partire dall'assemblaggio di misure inferiori risulta molto più accorta rispetto a SI; 3) spesso nei versi lunghi si intravedono forme di

---

<sup>64</sup> F. MAGRO, *op. cit.*, pp. 22-23 e 34-35.

<sup>65</sup> Accompagnata semmai da cursori tentativi di stabilizzazione: i tredecasillabi, maggioritari in SI, saranno ad esempio privilegiati in funzione di chiusura di sequenza (si verifica in *Mattino*, *Torrente* e *Risveglio*); ma l'elemento notevole è l'evidente incapacità di attribuire agli alessandrini una loro autonomia e specificità compositiva.

alleggerimento ritmico operato con la riduzione e il distanziamento degli accenti. Soffermiamoci su quest'ultimo punto, senz'altro il più interessante:

Passano libellule, s'odono le trebbiatrici lontane, 18 (6'[1-5]+11[1-7-10])  
(*Ricordo di fanciullezza*, FN)

Gli si chiudevano gli occhi, lo coprivano sogni e nostalgie 19 (8[4-7]+11[3-6-10])  
(*Poi nella serena luce*, FN)

Nella polvere di luglio, e la sera come una melanconica fanciulla 22 (11[3-7-10]+11[1-6-10])  
(*Poi nella serena luce*, FN)

Oltre la notazione sulla buona fattura dei singoli versi (e l'ovvia questione della composizione in cui si profilano misure para-endecasillabiche), è da notare la grande rarefazione accentuativa che li percorre, con lacune della massima estensione "atonale" che la prosodia italiana possa tollerare. È evidente cioè in questi esempi la propensione narrativa. Una propensione che si ritrova anche all'altro capo della scala, nei tredecasillabi. Anche queste misure accettano la composizione attraverso metri inferiori, tuttavia la molteplicità delle pratiche accorpative rende difficile individuare moduli *standard*: al massimo si potrà operare una distinzione all'ingrosso tra tredecasillabi a cesura mediana o "agli estremi"; anche i possibili modelli "nobili" (barberiniani, thoveziani...), sono praticamente impossibili da stabilire (ammesso che il giovane Bertolucci ne avesse coscienza) e si perdono in fatture arbitrarie. Tuttavia, in questo ginepraio esecutivo poco composto si profila almeno una ricorsività:

al monotono compitare dei bambini 13 (3-8-12)  
(*Periferia*, FN)

rotto solo da canzonette d'usignoli 13 (3-8-12)  
(*L'Enza a Montechiarugolo*, FN)

godevano di quell'acqua di fiordalisi 13 (2-7-12)  
(*L'Enza a Montechiarugolo*, FN)

così l'animo rassicurato dagli occhi 13 (3-9-12)

Dunque, in FN da una parte si assiste alla specializzazione dell'alessandrino in chiave narrativa, dall'altro permane una certa facilità di composizione, che procede dalla semplice somma di due misure versali sostenuta da combinazioni sintattiche facili; con il risultato di una notevole varietà di pratiche che non approdano ancora a codifica.<sup>66</sup>

Abbiamo detto che in LC i versi lunghi subiscono in termini quantitativi una lieve flessione rispetto a FN, attestandosi ora attorno al 10%; come pure si è detto che, pur permanendo ancora una

<sup>66</sup> Si veda, solo a mo' di esempio, la molteplicità di combinazioni per formare un tetradecasillabo: «si spoglia di una manata di tenere foglie», (*Ricordo di fanciullezza*, FN): 14(3+11 seguendo l'andamento dattilico dell'endecasillabo o 8+6?); «venditori di flauti davanti alla mia casa», (*I venditori di flauti*, FN): 14(7+7); «e da giorni e giorni tiene il cielo, vincitore», (*L'Enza a Montechiarugolo*, FN): 14(6+8); «cominciavano ad empirsi di brezza e di voci», (*Ottobre*, FN): 14(8+6).

certa parità tra le varie misure lunghe, primeggi l'impiego di tredecasillabi e tetradecasillabi; misure da un lato più gestibili, dall'altro con esempi tradizionali più stabili. E in effetti un tentativo di normare la metrica mi pare rientri negli intenti di LC. Cominciamo dal tetradecasillabo. Anzitutto, la sede di "caduta" della misura sembra definita "a monte": con una regolarità direi estrema il verso ha solo due sedi possibili: o occupa inizio e fine sequenza, incipit-explicit, o risulta accorpato in serie. Anche la fattura risulta estremamente rigida: salvo rari casi (uno?) si può parlare sempre di alessandrini:

che la siepe deserta | cinge con il suo braccio    14 (7+7)  
(*Il viaggio*, LC)

Nelle foglie che ingombrano | i fuggevoli viali    14 (7'+7)  
(*Stagione*, LC)

Voglio dire e di un loro | concerto nell'aprile    14 (7+7)  
(*Cronaca 1946*, LC)

La stagione che indugia | su una trama paziente    14 (7+7)  
(*A Giuseppe, in ottobre*, LC)

O appunto, in sequenze (anche spurie):

il sereno è già grigio | ma il calore resiste  
sulla tua faccia bruna | che si fa vicina  
come un bacio inatteso | se s'alza un vento fragile  
(*Stagione*, LC)

L'inverno vi si spegne, | lenta brace tranquilla.  
Così la gente indugia | per le strade che l'ombra  
[...]  
Tu lascia che ristagni | sulle case ed offuschi  
(*Questa sera il sole*, LC)

Anche con intento esplicitamente parodico-restaurativo:

La neve che si scioglie | (o città sospirata)  
Sull'iride improvvisa | della strada asfaltata  
È una gioia leggera | che ferisce e risana  
Fra il sole uscito tardi | e la sera lontana  
(*Rime facili*, LC)

Qual è la differenza rispetto a FN? L'irrigidimento delle modalità attuarie in una sorta di "codice metrico" e il ripristino di una dimensione "parodico-manieristica" inedita nella raccolta giovanile. La regolarità delle sedi metriche dell'alessandrino si estende anche al tredecasillabo: è evidente in questa scelta e in generale nel posizionamento di "prestigio" dei versi lunghi, la volontà di garantire maggior distensione sintattica al dettato. Anche questa misura subisce un processo di

regolamentazione “estrema” che però interessa meno la “composizione” (varia in effetti, anche se è evidente la predilezione per la cesura senario+settenario e viceversa), che la strategia accentuativa. L’elemento qualificante cioè, risiede nella rarefazione prosastica degli ictus, solitamente realizzata attraverso una lacuna ritmica costituita da almeno tre atone consecutive. Una sequenza generalmente posta nel segmento finale di verso (tra 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sede) che garantisce un andamento “conclusivo” e composta in modo rigido o attraverso incontro di parola sdrucchiola + polisillabo piano o per intermissione di monosillabi (preposizioni, articoli...). Proviamo a esemplificare:

e appena ti giunge per l’aria che si muove  
(*Viale Mentana*, LC)

Tardi, tardi, sino alle luci che si accendono  
(*Idilli domestici*, LC)

Del vento se si ode l’anitra pellegrina  
(*Stagione*, LC)

Con chiara dialefe tra 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>:

Traballante, esce portandosi un ragazzo  
(*Lettera da casa*, LC)

O, anche più semplicemente:

L’ora trascorre e bagna i piedi delicati  
(*Stagione*, LC)

Ma la necessità della figura può precedere anche lacune ritmiche centrali a scavallare le cesure. Questa tipologia è privilegiata in innesco di sequenza:

Sole o nebbia, non importa, la dolce sera  
(*Idilli domestici*, LC)

Così intimamente la giornata comincia  
(*Idilli domestici*, LC)

la folla è uguale sui marciapiedi dorati  
(*Gli anni*, LC)

Come pure la lacuna accentuativa può trovarsi a inizio di verso, anche in questo caso in posizione incipitaria:

Ma ti ritroverò, di là del ponte aperto  
(*Una sera di pioggia a Parma*, LC)

Potremmo quasi stilare una regola: ad innesco di sequenza (in posizione incipitaria assoluta, o a inizio di strofa o a cominciamento di periodo) è prevedibile che il vuoto accentuativo nei versi lunghi sarà

ritratto nelle posizioni iniziali o centrali di verso; in posizione explicitaria la sequenza di tre o più atone cadrà preferibilmente tra la 7<sup>a</sup> e l'8<sup>a</sup> sede.

Un dispositivo questo che si incontra anche in misure più ampie, dal respiro “esametrico”:

sotto il cielo leggero di nebbia che si dirada

(*La polvere*, LC)

Di mattina tardi nella malinconica stagione

(*La polvere*, LC)

giù dall'Appennino per la strada che va in città

(*Idilli domestici*, LC)

diversa beatitudine, persone separate

(Sequenza familiare, LC)

Per concludere, possiamo parlare di un complessivo irrigidimento dei procedimenti metrici in un vero e proprio prontuario: normalizzazione delle misure combinate, ma soprattutto chiaro spostamento di paradigma dalla specola “mensurale” a quella accentuativa. I versi lunghi tendono a specializzarsi, ad assumere cioè funzioni tematiche e tonali disciplinate

In TI si è parlato di una crescita netta rispetto a LC. Una crescita che spinge soprattutto verso la selezione della tipologia meno canonica: i versi con 15 o più sillabe. Per giunta con un aumento della difficoltà a rinvenire una cesura. Sarebbe forse errato attribuire valore “epocale” a una raccolta marginale come TI: tuttavia è innegabile un forte cedimento per quanto riguarda la regolamentazione dei versi lunghi. Oltre l'ovvia considerazione che ora tendono a fare corpo a sé (entrando dunque solo di rado in dialettica con altre misure), risulta evidente la difficoltà a rinvenire schemi coerenti: sarà allora la lettura antimelodica, la pronuncia difficile che si frappone alla definizione di un ritmo costante, il segno della nuova impostazione. In *Le formiche* ad esempio, si crea una difficoltà ritmica dovuta allo scarto tra i diversi *patterns* che organizzano gli emistichi;<sup>67</sup> ma in generale ciò che conta è il principio di alleggerimento: è la rarefazione accentuativa a fare la differenza. Sarà proprio in TI d'altronde che si vedranno i primi tentativi di quella che Raboni chiamerà “metrica informale” ben esemplificati da *Per A. A. Soldati*:

canta solo piange solo lasciatelo stare –

per ritrovarli abbandonasti questa pigrizia l'aria

nativa ti facesti emigrante artigiano

(*Per A. A. Soldati*, TI)

Insomma, in TI si coglie il sopraggiungere di fenomeni di devoluzione, di generale allentamento delle norme che regolano il verso: aspetto che va rimarcato, assieme alla repentina riconfigurazione delle pratiche versali nel passaggio da LC a TI.

---

<sup>67</sup> Meccanismo che si attiva anche in *Il riposo turbato*.

## Calogero

### Situazione quantitativa in diacronia

Autore difficile da classificare, Calogero manifesta oscillazioni anche significative in diacronia. Questa varietà ricade però sotto una tendenza generale che potremmo riassumere nella sostanziale debolezza delle misure ampie. Se gli endecasillabi non superano mai il 13% (con variazioni contenute tra le raccolte), i versi lunghi (che invece manifestano escursioni notevoli) si arrestano al 20%. Ciò significa che complessivamente le misure estese raggiungono a stento 1/3 degli usi complessivi a netto vantaggio, ovviamente, delle misure brevi. La seconda indicazione di cui tener conto è che il sistema metrico di Calogero tende alla “normalizzazione”. Più lo sguardo cade indietro nel tempo più l’“indice di irregolarità” sarà alto; più si avanza negli anni, più si intravede un acquietamento delle anomalie.

Scendiamo nel dettaglio. L’endecasillabo conosce una quantità non disciplinata di realizzazioni. Tutti gli schemi ritmici sono sfruttati, con assoluto privilegio, come detto, accordato ai *patterns* meno canonici. Basti pensare che nelle prime tre raccolte gli schemi di settima, di quinta e i più prosastici a ictus distanziati raccolgono circa i 2/3 di tutte le realizzazioni. Una tentazione che frena solo in MQ. Qui, pur permanendo elementi di forte irregolarità, il segmento giambico e lo schema di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> conquistano posizioni (cfr. tabella 22c). Stesso percorso si può delineare per quanto riguarda i versi lunghi. La storia di questo comparto è disegnabile tracciando una V: dal 20% di 25p si passa a quote ben inferiori nelle raccolte successive, fino a tornare ai livelli d’esordio in MQ (cfr. tabella 22e). Eppure anche qui si riscontra una tentazione normalizzante: con MQ Calogero tende a selezionare i metri più compatti (dodecasillabo e tredecasillabo in particolare) e a tralasciare le forme più ardite.

### Endecasillabo

Nella produzione degli anni Trenta, sfruttato in contesto eminentemente polimetrico, rifiuta la messa in sequenza: l’endecasillabo deve risaltare nella serie. Segnalerei tre forme base. Sia in contesto intersversale sia in contesto infraversale l’endecasillabo è costruito sulla figura della ripetizione:

E ripetere con echi ripetuti  
(*Atroce primavera*, PT)

In me onde abbrividiscono quelle onde  
(*Ecco di quando in quando*, PT)

Oppure funge da spazio metrico per isocoli o poliptoti, strutture di approfondimento e di accumulo di dettagli:

i pastori si smarriscono  
smarriscono la via dei loro sogni  
(*I pastori*, PT)

11(2-“6”-8-10)

Un canto nostalgico dalla terra dei morti,  
dai divini vapori che fluiscono 11'(3-6-10)  
(*Atroce primavera*, PT)

o ancora accoglie la traduzione metaforica di oggetti nominati nel verso immediatamente precedente. Ma Calogero appronta anche uno schema che incontreremo raramente nelle nostre campionature: un modulo irregolare di 5<sup>a</sup> generalmente impiegato in fasi raziocinanti e passaggi drammatico-concettuali:

In siffatte simili condizioni 11(3-5-10)  
Appare talvolta la mia vita  
(*Prora ondeggiante*, PT)

Ti dirò la bellezza, il perché  
Delle cose distrutte,  
Il loro reale significato 11(2-5-10)  
(*Un altro giorno*, PT)

In conclusione, con ogni evidenza l'endecasillabo viene utilizzato da Calogero ogni qual volta ci sia bisogno di innalzare il tono o per nobilitarlo (attraverso approfondimenti lirici e accumulo di dettagli) o per incrementare il tasso concettuale e drammatico.

Cosa accade nella produzione successiva al '45? Si intravede anzitutto una continuità di fondo, giocata sulla *reduplicatio* interna, sul posizionamento in sede prestigiosa e sul trattamento iperclassico («Vergini in puro sonno ali oscillano», «L'esile lume giuoca sul tuo collo», *Vergini in puro sonno*, PT). Una è invece l'innovazione centrale. Si tratta della ricorsione di un *pattern* del tutto inedito in Calogero e in tutto il campione selezionato, costruito (con varianti) sui tre tempi forti di 3<sup>a</sup> di 5<sup>a</sup> e naturalmente di 10<sup>a</sup>; un verso che costruisce un caratteristico vuoto ritmico nel corpo centrale e che rafforza (o funziona come) una pausa sintattica, come a mimare un *rejet* e che crea una caratteristica prosodia "a singhiozzo":

Le tue màni è l'ària pesànte, l'àfa  
(*Ora oro alitante al sereno*, MQ)

Di basàlto quèllo che hai tàmto amàto  
(*Guarda questo schermo d'opale*, MQ)

Della nòtte, còmè un sopìto ràggio  
(*Fragili vene a vela*, MQ)

Odi il lègno lènto, la rimembrànza  
(*Ora limpida, ora del giorno*, MQ)

Questo schema ricoprirà una funzione centrale nella nuova fase.



In questo caso per non disperdere eccessivamente la descrizione dei fenomeni mi soffermerei su una misura campione. Sceglirei per ampiezza e anche per varietà di impieghi il tredecasillabo.

Nella produzione degli anni Trenta il tetradecasillabo risponde a una serie di disposizioni ben codificate. Restrungendo il quadro a pochi assiomi ne risulta:

- 1) cesura debole o elusa: conto solo due esemplari in forma di doppio settenario. Si hanno due schemi base: senario + ottonario; o con emistichi isosillabici ma di diversa natura metrica:

Quale silenzio fiori | così leggiadramente      14(‘8+7)  
(*Ferve l’opera del tempo*, PT)

- 2) L’indebolimento della frattura mediana passa anche per un trattamento “crepuscolare” della cesura: le posizioni limitrofe sono generalmente impegnate da lemmi semanticamente deboli.
- 3) Si riscontra una certa ricorsività nel trovare un tetradecasillabo in posizione centrale e a inizio di sequenza, spesso con coincidenza del rapporto metro sintassi. Caratteristiche che ne denunciano la chiara funzione di “riattivazione” narrativa:

Il giorno dopo li rividi allo stesso posto.  
(*Statue*, PT)

- 4) Lemmaticamente è caratterizzato da una selezione che tende al tecnico e al prosastico:

Taglio con le forbici | paesaggi cartografici  
(*La luna ha il suo miele*, PT)

Si individuano spostamenti stilistici notevoli nella produzione posteriore al ’45? Anche qui va ricordato che Calogero è uno degli autori del campione che sembra innovare di meno. All’interno di questa cornice è tuttavia possibile cogliere elementi di novità. Il primo di questi elementi sfrutta una disposizione metrica che contraddistingue Calogero fin dagli esordi: la forza strutturale della quinta posizione. In tal modo si costruisce un verso esemplato sull’endecasillabo, con una stessa modalità di esecuzione, in cui non conta la presenza o meno della cesura (che andrebbe a costruire un senario + ottonario), quanto la distanza dopo l’accento forte in quinta sede e/o lo scontro in arsi tra nona e decima:

Ove si stendevano le brùne èrme pianùre  
(*Fragili vene a vela*, MQ)

Polveròsa nòtte da te lontàno mi tiène  
(*Ora tuo padre*, MQ)

Còme una frecciàta sulla ghiàia, ùna pervìnca

(*Piccolo tulipano*, MQ)

E sàle alle tèmpie una luminòsa burràsca  
(*Lontano un astro*, MQ)

Dov'èra tuo pàdre che colle stèlle cadènti  
(*La nascita del sogno*, MQ)

Questa pausa centrale crea un vuoto nella sillabazione che poi torna ad accelerare in clausola. Ma si rileva anche una seconda modalità, ancora una volta inedita, a grande scarsità di accenti e con vuoti notevoli (anche oltre le quattro atone) in attacco:

Ti scuotono con novelli odori. Molle ascende  
(*Odo un richiamo*, MQ)

Anche con simile struttura:

E l'ellera, l'elleboro, la luna che spunta  
(*E si chinarono*)

Di ruderi e rododendri avevi nella mano  
(*La nascita del sogno*, MQ)

O con ancora maggiore estensione:

e diètro la solidarietà delle tue chiòme  
(*Luci muoversi vedi*, MQ)

Insomma una volta destrutturata la forma metro, Calogero mette a regime dopo il 1945 dei congegni personali giocati più sull'aspetto accentuativo che non su quello tonico-sillabico. Si costruiscono dunque delle stringhe linguistiche reiterabili, disponibili a piacimento nel verso per costruire lacune di quattro sillabe:

Tenero filo del trifoglio, *non so che* gioia  
(*Si spoglia l'anima*, MQ)

Seguivano *non so* quali rituali segno  
(*Se mai ricorso*, MQ)

*Non so con che* ordine o colore – lieve l'odore  
(*A mutati sensi*, MQ)

Lo scarto tra la produzione degli anni Trenta e quella successiva al '45 (e dei primi anni Cinquanta) si gioca tutta sulla capacità di costruire dispositivi personali ricorsivi e ben riconoscibili e sull'organizzazione dell'intero sistema metrico attorno a poche regole compositive.

## Situazione quantitativa in diacronia

Uno sguardo al sistema metrico di Caproni restituisce una immagine rigidamente tripartita, pronta per le storie della letteratura: un primo segmento che accorpa le prime tre raccolte (da CA a FI), il dittico CR e PE in cui cade tutta la produzione che va dal 1938 al 1955 e, più isolato, SP. A disegnare un grafico che rappresentasse la situazione dell'endecasillabo basterebbe una linea in costante progressione, seguita poi da una caduta verticale: dal grado zero di CA e BF, al 12% di FI, al 43 di CR sino al 57% di PE e nuovamente alla assoluta marginalità in SP (cfr. tabella 17a nell'*Appendice tecnica*). Insomma nei diciassette anni che passano dal 1938 al 1954-55 si assiste a una progressione continua rotta con forza da SP, una sostanziale omogeneità quindicinale seguita da repentine forme di innovazione.

Scendendo più nel dettaglio dei *patterns*, e mettendo tra parentesi le prime due raccolte (in cui, si è detto, l'endecasillabo è praticamente assente) e FI, opera chiaramente minore e anche poco significativa per i nostri scopi<sup>68</sup>, concentrerei l'analisi su CR e PE. La percentuale relativa dei *pattern* endecasillabici (tabella 17b) mette bene in luce la capacità di Caproni di operare su una tastiera amplissima, che non si perita di sfruttare anche in modo intensivo alcuni schemi del tutto atipici e irregolari. CR opera su tre moduli "forti": 1) lo schema di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, 2) il dattilico di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, con percentuali inedite: se non vedo male è l'unico autore a sfruttarlo con questa regolarità; 3) e, tra gli schemi giambici, quello privo di ictus in ottava sede. Cosa accade in PE? Va riconosciuto che il rapporto tra gli schemi e il principio di *varietas* non muta drasticamente. Il modello centrato su tre schemi forti verrà però sostituito da una convergenza su un unico modulo portante: sempre quello di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> che da solo ora tocca quasi il 40%. Viene meno l'importanza dello schema dattilico come pure si verifica un'ulteriore erosione del comparto giambico, di cui andrà pure rilevata la strutturale quanto interessante debolezza dello schema privo di accento di 8<sup>a</sup>, o meglio, la pervicace centralità in Caproni del presidio tonico in sesta sede. Detto altrimenti: se in CR c'è una ripartizione pressoché perfetta tra i comparti giambico, schema 3-6-10 e tipologie "stravaganti", che occupano ognuno una quota vicina al 33%, in PE si assiste a una notevole semplificazione del sistema col privilegio netto accordato all'attacco di 3<sup>a</sup>. Cosa accade invece in SP? Abbiamo già rilevato il crollo endecasillabico in questa raccolta, che relega la misura in uno stato di completa minorità. Tuttavia andrà anche notato come gli scarsi esemplari che si contano rispondono a rapporti di forza tra i vari schemi ritmici del tutto inediti: si tratta insomma di una nuova fase della versificazione non solo in termini quantitativi, ma anche in termini qualitativi. Il sintomo di un rinnovamento repentino nelle modalità di versificazione che andrà sondato più a fondo.

Insomma: si può parlare di una funzione '45 in Caproni? Ebbene, se consideriamo PE una raccolta, come più volte ricordato, interamente scritta (a parte un numero del tutto irrisorio di testi) tra il 1945 e il 1955, i numeri sembrano confermare uno spostamento rilevante: la risposta sarà dunque sì. Un ultimo appunto niente affatto marginale: nella prima produzione di Caproni non rilevo moduli versali superiori alle undici sillabe.

<sup>68</sup> Dato che raccoglie testi dal 1938 al 1939: periodo pienamente compreso nella ben maggiore raccolta successiva e che condensa tutti gli endecasillabi nei due pseudosonetti *Sonetto d'Epifania* e *Maggio*.

## Endecasillabo

Caproni si sa, è tra i più abili versificatori del secondo novecento, assieme a Fortini, come vedremo più in là, Zanzotto e a pochi altri. È ovvio dunque constatare che l'uso dell'endecasillabo sia molto regolato. Una constatazione facilmente arguibile sin da CA in cui gli unici due esemplari della raccolta sono sfruttati al massimo delle loro possibilità: in *Vespro*, in cui la misura interviene a rilassare a sciogliere in una sorta di anticlimax la “difficoltà” sintattica e melodica del brano, tutto costruito su misure brevi variabili e forti inarcature; in *San Giovambattista*, dove il quasi explicit endecasillabico interviene a restituire la pienezza del ritmo dattilico disperso nei versi precedenti, una sorta di ripresa ecolalica del piede.

Dopo il salto di BF (in cui, a meno di errori, mi pare non si incontrino endecasillabi) si approda a FI. In questa raccolta gli endecasillabi sono tutti concentrati in due prove sonettistiche: *Sonetto d'Epifania* e *Maggio*. Qui Caproni sembra lavorare su una base metrica piuttosto uniforme: non ha ancora affinato l'orecchio alle sottigliezze del ritmo. Il primo brano è impostato sulla fissità isoritmica che contempla: 1) variabilità e indistinzione dell'attacco, che può operare tra la seconda e la quarta sede senza sostanziali differenze intonative; 2) la centralità assoluta della sesta posizione e la debolezza strutturale dell'ottava. Anche *Maggio* presenta caratteristiche consimili, sebbene risulti ritmicamente più movimentato: si nota bene la sostanziale intercambiabilità enunciativa tra endecasillabi di sesta e di settima. In questo senso sarà preferibile parlare per le tipologie giambiche (di accenti in sedi pari) e dattiliche (con accento principale di settima) di semplice anticipo o ritardo dell'accento canonico.

Che la natura metrica di CR sia di soglia lo confermano due fattori: da un lato, come detto, l'ampio salto quantitativo dell'endecasillabo, del tutto inedito alle raccolte precedenti, avvicina la raccolta a PE; la concentrazione della misura in una sola tipologia metrica (il sonetto) la relega in una forma classicistico-restaurativa propria di FI (con tutti i distinguo critici e gli elementi di originalità che il lavoro di CR comporta). In effetti, tutti gli endecasillabi che incontriamo in *Cronistoria* sono raccolti nella sezione *Sonetti dell'anniversario*. Senza scendere nel dettaglio delle strutture verticali, già ampiamente sondate dalla critica e dagli studi sul sonetto novecentesco<sup>69</sup>, rifletterei sulla gestione ritmica dei *patterns* endecasillabici e sulla loro organizzazione. Comincerei dalla grande formalizzazione riservata allo schema dattilico. Anzitutto si riscontra con facilità la tendenza a individuare almeno un esemplare di questa tipologia per strofa (cfr. I, in cui cade in ogni fine sequenza strofica). Facilità che aumenta nella sirma e in particolare in explicit, dove da solo comprende il 50% delle occorrenze:

già sbatteva gli squilli puerili.  
(II, CR)

Allenterà, se non morte plenaria.  
(III, CR)

Di quale immensa, accecata allegria.  
(IV, CR)

---

<sup>69</sup> CLAUDIO MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, in «Metrica», II, pp. 189-205, 1980. NATASCIA TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000; RAFFAELLA SCARPA, *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Roma, Carocci, 2012.

Verbo distrutto in quel chiuso rumore  
(VIII, CR)

Della tua spalla crollata leggera  
(X, CR)

Soffoca già la più labile ardenza  
(XI, CR)

Dove si perde il tuo squillo più puro  
(XIV, CR)

Sopra la terra è fuggito il tuo nome  
(XVI, CR)

Ormai coinvolto, sul carro, al sereno  
(XVIII, CR)

Questa soluzione di concentrazione del dattilo in sede conclusiva ha con ogni probabilità una funzione di “climax”, di intensificazione del ritmo di lettura e di concitazione drammatica “anti-tonale”: ha cioè un compito di spiazzamento ritmico; invece di assecondare il modulo standard di rilassamento in chiusura, ne movimentata la sillabazione. Ma la formalizzazione dell’endecasillabo di settimana non si ferma qui. Procede anche nella costruzione di un modulo sintattico di base che preservi con assoluta stabilità la clausola dattilica in uscita. Un modulo giocato sul raddoppiamento monosillabo+parola piana:

mai più raggiante *dal fuoco del cuore!*  
(IV, CR)

Era l’odore *dell’aglio dai tigli*  
(XVI, CR)

Ancora i ponti *che gira sull’agro*  
(VII, CR)

Chiuso nell’ossa *dei giorni cui manchi*  
(X, CR)

O del tutto sovrapponibili come questi, per cui con sinalefe c’è bisogno di polisillabo accentato sulla seconda:

spento sorpresi *sull’acqua al tremore*  
(XVI, CR)

Ormai coinvolto, *sul carro, al sereno*

(XVIII, CR)

Un tipo di formalizzazione che investe anche altre ritmiche. In particolare quella dello schema maggioritario di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>. Per garantirne la stabilità e la consistenza Caproni sfrutta trisillabi tronchi in apertura per rafforzarne la carica ritmica. Il verso che ne risulta è senza esclusioni posto in incipit di componimento per garantire l'*imprinting* ritmico:

La città dei tuoi anni se fu rossa  
(III, CR)

Brucerà dalla bocca dei cavalli  
(IV, CR)

La città incenerita nei clamori  
(VII, CR)

Basterà un soffio d'erma, un agitato  
(XII, CR)

Abbiamo finora valutato alcuni schemi isolatamente. È il caso di accennare ora alle forme di razionalizzazione di alcuni accoppiamenti. Lavorerei insomma sulla regolamentazione del principio di *varietas*. Uno dei problemi più grandi per lo studio delle forme metriche, lo si accenna da tante parti, è la dispersione elencatoria e non organizzata degli usi: ciò che manca è insomma il momento della sintesi, la capacità di riflettere sugli organismi metrici nel loro insieme, anche a rischio di aumentare il tasso di imprecisione. I *Sonetti dell'anniversario* aiutano in questo compito: è del tutto piano rinvenire un modulo che non esiterei a definire il vero dispositivo ritmico fondante di CR. È costituito da una sequenza di endecasillabi che prevede in apertura lo schema 3-6-10, seguito da una coppia a schema non canonico (preferibilmente *pattern* a ictus distanziati+scontro di arsi 6/7) e in chiusura un dattilo (cfr. XII, XIV, XVI). Naturalmente lo schema e in particolare la sua riduzione all'opposizione giambo/dattilo non ha solo una funzione di *variatio* melodica e quindi di accentuazione lirica e fuga dall'inerzia ritmica, ma asseconda la disposizione tematica dei testi attraverso l'enfasi drammatica e la teatralizzazione del lutto; impone cioè una lettura sincopata e "lacrimata" (cfr. in particolare XII, XIV, XVI). In conclusione, CR presenta una razionalizzazione dell'endecasillabo rigorosa e ordinata: tutto appare formalizzato nel dettaglio, anche se vincolato a un ristrettissimo campo di applicazione (quello sonettistico).

Passiamo a PE. Abbiamo già detto che qui l'endecasillabo raggiunge la maggioranza assoluta delle realizzazioni, fatto del tutto inedito in Caproni. Va ora aggiunto che le forme metriche in cui il verso cade si moltiplicano e rompono il monopolio visto in CR: 1) abbiamo, ancora una volta, il sonetto con la sequenza *I lamenti*; 2) il poemetto-canzone (formula originale caproniana), in particolare nella sezione dal titolo significativo, *Le stanze*; 3) il contesto polimetrico (*A Giannino*, *Stornello*). Da un punto di vista della realizzazione, muta qualcosa rispetto alla situazione di CR? Sì e no: alcuni meccanismi si rafforzano, altri recedono. Occorrerà comprenderne la logica. I dispositivi di compilazione dei *patterns*, ad esempio: la base di uscita del dattilo che abbiamo già visto diventa uno standard in PE, mentre la specializzazione dello schema di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> con trisillabo tonico scompare (non rilevo occorrenze). Identico discorso sulle sedi: il dattilo in fase explicitaria regge con forza,

dello schema 3-6-10 in incipit nessuna traccia in PE. Per quanto attiene al sistema di *variatio* il meccanismo è sempre lo stesso nella sezione *I lamenti*: alternanza fissa giambi/dattili, scontro in arsi e ictus distanziati. Discorso diverso sarà da farsi per *Le stanze*. Qui la base giambica diventa del tutto maggioritaria, fino a costituire uno sfondo neutro che non teme il rischio della monotonia, spostandosi dunque sul lato della stesura narrativa e prosastica. In questo contesto il dinamismo ritmico si semplifica riducendosi al duo giambo/dattilo, che ora gioca un ruolo centrale: in *All alone* come *pattern* cui pertengono funzioni comiche e di alleggerimento tonale; nel *Passaggio d'Enea* in funzione memorabile di raccordo tra le lasse.

Insomma se dovessi descrivere le modalità del riaggiustamento metrico a partire da PE userei questi due termini: semplificazione e specializzazione. La logica sarà allora quella di mantenere i dispositivi più caratterizzanti e di abbandonare gli accostamenti difficili; infine, di trasformare l'endecasillabo in una misura multiuso, che funga all'occorrenza anche da base neutra per la scrittura in versi. Tendenza che muterà di nuovo con forza in SP, in cui l'endecasillabo, come già detto, si eclissa repentinamente.

*Fortini*

Situazione quantitativa in diacronia

Si è già accennato alle doti versificatorie di Fortini. Sono davvero pochi gli autori, dell'intero Novecento italiano, che possono dimostrare una sapienza metrica, tecnica e teorica assieme, pari alla sua. In questa sede però non ci soffermeremo sulle considerazioni astratte, ma come al solito ci baseremo su un lavoro a tu per tu con il testo: privilegiando cioè un approccio quantitativo e orientato alle mutazioni di sistema.

In FV tra i versi ampi l'endecasillabo si attesta come misura maggioritaria, tuttavia risulta ben accompagnata dalle tipologie superiori, dodecasillabi e alessandrini. Aggregando i dati di questi ultimi, anzi, l'endecasillabo risulta soccombente: una misura estesa tra le altre. Per altro la totalità dei versi lunghi non raggiunge la metà della versificazione complessiva. Nella raccolta successiva la situazione muta? Ebbene sì, in più direzioni: 1) i versi "estesi" (endecasillabo compreso dunque) conquistano una quota nettamente maggioritaria (53% ca. cfr. *Appendice tecnica*, Tabella 16c); 2) la proporzione tra versi lunghi e endecasillabo si inverte, a netto vantaggio di quest'ultimo; 3) si registra un incremento poderoso dell'endecasillabo, che diviene dunque il verso principe della nuova fase; 4) cala la quota dei versi lunghi, con il recedere netto dei dodecasillabi.

Prima di addentrarmi nell'ostensione degli altri dati, vorrei aggiungere ulteriori indicazioni. Come si è più volte accennato, questo lavoro ha una vocazione quantitativa e tendenziale: ciò significa che la questione di periodo ha preminenza sul rilievo del progetto autoriale e sul riscontro filologico (che, per quanto possibile, non deve mancare mai); ciò che conta insomma è perimetrare in un segmento temporale una quota di testi. L'imbastitura di PE rende questo compito particolarmente semplice: è una raccolta nel senso tecnico del termine, rappresenta (seppur con variazioni tra le edizioni) un aggregato di *plaquettes* disorganiche e prive di un progetto di ampio respiro. In questo caso si potrà allora senza ulteriori cautele tentare un esperimento. Consideriamo l'andamento metrico (per ciò che riguarda ovviamente i nostri parametri: endecasillabo, dodecasillabo e alessandrini) di tre gruppi di testi organizzati per periodi del tutto arbitrari: l'importante è che siano omogenei e non

troppo brevi (cosa che causerebbe la scomparsa di differenze significative). Proporrei ad esempio una segmentazione simile: 1) quelli prodotti tra il 1946 e il 1949; 2) quelli scritti tra il 1950 e il 1953; infine i testi tra il 1954 e il 1957. In questo quadro si verifica qualcosa di peculiare. Il primo periodo si contraddistingue per una notevole recessione degli endecasillabi rispetto a FV, fino a toccare il 17%; ma per quanto riguarda tutti gli altri aspetti (percentuale dei versi lunghi; proporzione, a netto vantaggio dei primi, tra questi e gli endecasillabi; quota minoritaria sul totale dei versi estesi) i dati rilevati nel periodo 1946-1949 sono del tutto sovrapponibili a quelli riscontrati in FV. Cosa avviene nei due periodi successivi? Semplicemente che tutte le innovazioni che sono già state rilevate in PE nel suo complesso e che la distinguono da FV, si riversano in questa finestra. Abbiamo individuato una soglia: c'è una variazione nella versificazione di Fortini e cade, con poco margine d'errore, precisamente nei primi anni Cinquanta.<sup>70</sup>

Possiamo ora approfondire la situazione endecasillabica. Il primo dato, sorprendente, è che FV opera su una tastiera molto ampia di schemi accentuativi: il dato quantitativo rileva una varietà non orientata di *patterns*, tutti occupanti una quota più o meno paritaria. Una varietà che non esclude la pratica di schemi devianti o chiaramente irregolari. Nel passaggio alla raccolta successiva si rilevano queste innovazioni: un aumento degli endecasillabi con scansione piena e ricca (sia con accento di 6 che di 8); la netta diminuzione del *pattern* privo di 6<sup>a</sup> e l'aumento del modulo privo di accento di 8<sup>a</sup>: già questi dati indicano, assieme all'aumento secco della misura, una virata in PE verso la sillabazione sostenuta. Una simile varietà si riscontra anche nei versi lunghi: con una predilezione via via decrescente al crescere della misura, Fortini sfrutta tutte le estensioni, dal tredecasillabo alla tessitura esametrica. In questo caso però non si verificano variazioni importanti nel salto tra le raccolte: solo la dimensione più estesa (quella superiore alle 15 sillabe) marca un incremento notevole. Segno di un'ulteriore volontà di sperimentazione. Anche il numero di accenti per verso si attesta nella media: la maggioranza assoluta impiega dalle quattro alle cinque toniche.

### *Endecasillabo*

Il primo dato da tenere a mente è che in FV l'endecasillabo assolve funzioni estremamente diversificate e cade in contesti del tutto disomogenei. A partire da questo dato centrale, si possono esemplificare alcune mansioni maggioritarie. Anzitutto figura in grappoli generalmente disposti nella sequenza finale in funzione di climax tonale (*Italia 1942, A un'operaia milanese, Canto degli ultimi partigiani*). In particolare si rileva l'uso di sequenze dattiliche, anche in catene anisosillabiche con novenario pascoliano (che Fortini percepisce dunque come dattilico), in *Italia 1942, Strofe, Se sperando*; o dodecasillabi con schema identico di 4-7-11 (*Canto degli ultimi partigiani*). In contesti isoritmici e tematicamente sostenuti, ricerca la varietà degli schemi, innescando la "coppia minima", più volte rilevata in questi spogli, giambo/dattilo, anche, come detto, con varietà mensurale:

Liberi in fèrmo dolòre compàgni	11(1-4-7-10)
Òra non bàsta nemmèno morìre	11(1-4-7-10)

<sup>70</sup> Riporto qui i dati della campionatura. I testi sono stati selezionati sulla base della data posta in calce. Gli esemplari frutto di un lavoro più lungo, disteso su più anni, sono stati tralasciati. Allo scopo risultava superfluo dettagliare le quote dei dodecasillabi: sono stati accorpati dunque nella categoria "versi lunghi". Fornisco i dati numerici e tra parentesi tonde la percentuale: Periodo 1 (1946-1949): End: 74 (17.09). Versi lunghi: 102 (23.55). Totale: 176 (40) [sul totale di 433 versi]. Periodo 2 (1950-1953): End: 135 (31.83). Versi lunghi: 93 (21.93). Totale: 228 (53.76) [sul totale di 424 versi]. Periodo 3 (1954-1957): End: 341 (30.85). Versi lunghi: 239 (21.62). Totale 580 (53.47) [sul totale di 1105 versi].



Per quel tuo vòno nòme antico ( <i>Italia 1942</i> , FV)	9 (4-6-8)
E te guardàndo in noi si umìlia un trìsto	11(4-8-10)
Schiàvo tirànno e la sperànza è pièna	11(1-4-8-10)
Dèntro i mattìni il mio pòpolo dèsto ( <i>A un'operaia milanese</i> , FV)	11(1-4-7-10)
Contènto di me stèssò...e un'àltra vòlta	11(2-6-8-10)
Vìsito i campi, il giòco antico e trìsto	11(1-4-6-8-10)
Dell'èrba nuòva, ripèto per nòme ( <i>Sulla via di Foligno</i> , FV)	11(2-4-7-10)

Insomma si rileva un uso tecnico molto regolato, come ci si aspettava.

Alle pratiche di *varietas* si affiancano due espedienti che definirei “dispositivi di complicazione”: pratiche il cui unico scopo è rendere ardua la sillabazione. Il primo è il modulo insolitamente diffuso (rispetto al campione) dell’incontro di ictus. In Fortini per altro lo scontro di arsi è documentato in sede canonica (6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>) ma anche in posizioni più insolite come 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, o addirittura 9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>. La seconda pratica consiste nell’operare sull’articolazione sintattica, che spesso funziona anche da pedale drammatico:

Ma non deluso. Povero; ma basta  
(*Di Porto Civitanova*, FV)

Lungo, in me stesso; e posano i rimorsi  
(*Imitazione dal Tasso*, FV)

In definitiva, per quanto riguarda l’endecasillabo, in FV si notano i segni di una tessitura un poco oratoria e di una sostenutezza un poco accademica: c’è sempre anche un’enfasi esacerbata nella ricchezza di ictus, nella tessitura sintattica e nella ricerca di elementi atti a aumentare la difficoltà di lettura. Ma soprattutto ciò che colpisce sono le grandi escursioni tipologiche e l’ampia difformità di usi. Lo troviamo implicato 1) in funzione drammatica; 2) nella ripresa erudita; 2) nella filastrocca popolare e filobrechtiana (cfr. *La buona voglia*); 4) in compilazioni neorealiste (cfr. *E tu pregali*).

Questa funzione *passepertout* perdura in Fortini ancora fino ai primi anni Cinquanta. Mi sembra di poter stabilire una cesura chiara a partire dai testi che compongono la sezione *Una facile allegoria*, in particolare dalla sottosezione omonima. Quali sono, in breve, i caratteri della innovazione? 1) il principio di *varietas* viene derogato in favore di catene endecasillabiche isoritmiche, a creare effetti di sostenutezza elegiaca e di uniformità melodica; 2) l’endecasillabo si specializza in funzione drammatica e fatica (*Ponte alla Badia, Misereor*):

Io parlavo, correvo, allora; e intanto  
Ero. Guarda ora, benché tardi, e impara  
A fermarti, a spezzare la fatica  
Dove vuoti la vita sola e cara.  
Non aspettare più. Tu sei, tu scendi

Nell'attesa; non sei un altro, sei tu  
(*Ponte alla Badia*, PE)

3) lo schema giambico o il pattern 3-6-10 si lega alla scansione sintattica per creare versi a cesura stabile (fenomeno noto in Fortini) e a sillabazione molto scandita:

la piaga | da lambire | il cane lupo  
(*Via Verri*, PE)

In sonno, | sarà autunno; | e in cuore un mare  
(*Bocca di Magra*, PE)

Per quello, | che in te fu, | diviso esistere.  
(*Canzone*, PE)

Aria d'amore | o d'ozio | o di campagna  
(*Al di là della speranza*, PE)

Di parchi, | di balconi, | d'archivolti  
(*Al di là della speranza*, PE)

4) l'endecasillabo diviene il verso privilegiato per veicolare sentenze e contenuti concettuali o conclusioni epigrammatiche:

Fai la pace col doloroso mondo  
(*Ponte alla badia*, PE)

Una volta sperare era sperare  
(*Al di là della speranza*, PE)

La via che senza di loro faremo  
(*Foglio volante*, PE)

Ma nulla in me, in nessuno, si interrompe  
Finché, remoti, siete anche per me

O si ripete o si muta o si salva  
(*Giardino d'estate*, *Pechino*, PE)

### *I versi lunghi*

Sia per quantità che per qualità i versi lunghi fortiniani meriterebbero un'analisi autonoma. In un contesto simile invece, in cui si prova a intercettare e interpretare tendenze di "fase" più che articolare descrizioni esaurienti su singoli fenomeni, si farà largo uso della bibliografia già presente sul tema,

di cui si terranno presenti i risultati generali che, come vedremo, confermano in buona parte quanto si va affermando in queste pagine.<sup>71</sup>

Lavorerei in particolare sui tredecasillabi. Il modulo più collaudato in Fortini prevede la bipartizione 6+7: tipologia che richiama più da presso l'alessandrino per il mantenimento della cesura di sesta. Scarso tuttavia è il rilievo che questo verso assume nella prima raccolta. La situazione cambia notevolmente però con PE. Nella produzione successiva infatti, oltre ad un aumento quantitativo, si riscontra il profilarsi di moduli autonomi, non schiacciati cioè su schemi di maggior prestigio: in questo senso si rileva il profilarsi, importate, del modello tripartito (con doppia cesura e cellula ritmica) pavesiano.<sup>72</sup> Nel passaggio dalla prima alla seconda raccolta sembra che si attivi una tendenza all'erosione di pratiche scolastiche e un progressivo aggiornamento della versificazione. Un riscontro facilmente rinvenibile anche nel recedere della tipologia thoveziana (con cesura stabile 8+5) che in FV assumeva una realizzazione rigida e che nella raccolta successiva subisce un processo di attenuazione.

Questo processo di ammodernamento e di riduzione del "classicismo esibito" verso impasti più originali e distintivi, si accompagna anche a chiare dinamiche di specializzazione. Proverei a documentare questa procedura instaurata a partire dai primi anni Cinquanta attraverso il tetradecasillabo. Generalmente il verso si presenta nelle vesti canoniche di alessandrino, ove insiste vieppiù un trattamento sostenuto che rifiuta il posizionamento di elementi grammaticali o non semantici in cesura, secondo l'uso prosastico e "sprezzante" della tradizione crepuscolare. Ma, come per il tredecasillabo (e l'endecasillabo), se in FV si ravvisa un uso più rigido e scolastico della misura, PE prevede anche schemi di alleggerimento della bipartizione soprattutto in contesto di innesco narrativo-prosastico:

La cannonata tocca | i vetri, noi partiremo.  
(*Basilea 1945*)

Non è molto lontano | il segno ormai, tra poco  
(*Non è molto lontano*)

tortuosi con cautela | di carta in carta i gatti  
(*Qui libri*)

nella piccola stufa | mezza vestita, mezza / nuda [...]  
(*Piazza Tasso*)

Al di là della specializzazione narrativo-prosastica innestata con forza in PE, incontriamo anche una

---

<sup>71</sup> PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana, contemporanea*, Roma, Carocci, 2010; LUCA LENZINI, *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999; GIOVANNA GRONDA, *Franco Fortini: Un comizio*, in D. GOLDIN (a cura di), *Rhetorica e politica. Atti del II Convegno italo-tedesco (Bressanone, 1974)*, premessa di G. Folena, Padova, Liviana editrice, 1977, pp. 335-400, 1977; GIOVANNI RABONI, *Temî resistenziali e «stile da traduzione» in Foglio di via*, «Paragone», XXXI, 2, pp. 163-67, 1980. PASQUALE SABBATINO, *La poesia dell'attesa. Fortini esibisce il «Foglio di via»*, «Otto-Novecento», VI, 2, pp. 69-93, 1982; VALENTINA TINACCI, MARIANNA MARUCCI, «Meglio peccare fortiter». *Poeti e versificatori, ritardatari e aggiornatissimi nei pareri di lettura di Franco Fortini*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2013. Devo gran parte delle considerazioni sui versi lunghi qui esposti a SIMONE MONTI, *La metrica del primo Fortini (1937-1957)*, Elaborato finale del corso di laurea triennale in Lettere Moderne, discusso all'Università degli studi di Pisa nell'a.a. 2015/2015 (relatore Prof. Marcello Ciccuto).

<sup>72</sup> COSTANZO DI GIROLAMO, *Il verso di Pavese*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 183-96; GIUSEPPE TAVANI, *Analisi ritmemica di una poesia di Pavese*, «Metrica», II, 1981, pp. 173-87.

seconda modalità, che opera su una architettura inedita, che tratta il tredecasillabo come un endecasillabo spurio: anche questo dispositivo incontra una specializzazione tonale chiara, incontrandosi in contesti lirico-riflessivi e latamente elegiaci:

ossi allora così | dentro l'arca di sasso  
(*La città nemica*)

Molte cose si possono | contemplare] di qui  
(*Basilea 1945*)

finché non cresca il giorno | a riscuotere i visi  
(*E guarderemo*)

Ma dietro queste nuvole | di nulla] e neve salgono  
(*Prologo ai vicini*)

che invisibile agli occhi | inaccessibile] al cuore  
(*Prologo ai vicini*)

Altri] ritroverà | le corone di fiori  
(*La rosa sepolta*)

Questi semplici aspetti, legati a quanto si è riscontrato in fase quantitativa e per l'endecasillabo, ci restituiscono il quadro di come Fortini, tra il 1937 e il 1957, lavorasse sul metro: specializzazione tonale, assorbimento dei tratti più spiccatamente accademici e semplificazione complessiva delle procedure, selezione di meccanismi individuati e originali.

*Luzi*

Situazione quantitativa in diacronia

Luzi è uno di quegli autori che preferisce operare su misure ampie: ad esse accorda sempre la maggioranza degli usi. Una tendenza, per altro, in crescendo: dal punto più basso dell'esordio (con BA il 53%) al punto più alto di PS (dove si tocca addirittura il 91%). Con uno scalino importante che si attesta in coincidenza di QG: qui si raggiunge la soglia più alta dalla quale Luzi non recederà mai. Scomponiamo il dato e ragioniamo sull'endecasillabo. Al netto di BA, davvero isolata in questo senso (cfr. tabella 20b), raggiunge in tutte le raccolte almeno i 2/3 degli impieghi complessivi. Luzi è, con ogni evidenza, uno di quegli autori che sfrutta al massimo e in modo costante la misura. Se dunque questa è la situazione quantitativa, che non vede oscillazioni rilevanti in diacronia, è possibile segnalare mutazioni e tendenze significative per quanto riguarda la selezione degli schemi accentuativi? Ebbene, segmenterei in tre periodi. La prima fase che va da BA a BR registra una netta preferenza per un singolo modulo forte: in BA assoluta preminenza dello schema ad accenti in sedi pari, privo dell'appoggio in ottava; per AN e BR netta predilezione per il modulo con attacco di 3<sup>a</sup>.

Tutte e tre le raccolte dimostrano però solidi tratti comuni: l'endecasillabo è costruito su un'assoluta debolezza di ottava e sulla forza dell'accento di 6<sup>a</sup>. Si assiste invece ad un rimescolamento complessivo delle dinamiche di selezione dei modelli ritmici da QG e che trova un'ancor più netta cesura con PD e OV. Osservando i dati si ha: 1) un ulteriore aumento della presenza della sesta sede nei giambi; 2) un incremento dello schema giambico con doppia sede di 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> (da QG); 3) un calo del *pattern* di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>; e 4) soprattutto una diminuzione vistosa che interessa i *patterns* più irregolari. Non c'è bisogno di un fine interprete per leggere nei rilievi una tendenza alla forte regolarizzazione dell'endecasillabo, o meglio ancora ad una sua "normalizzazione".

Occorrerà ora domandarsi cosa accade ai versi lunghi nel loro insieme. Anche in questo comparto Luzi mostra delle tendenze chiare e ben organizzate: è un autore che mantiene una riflessione continua sugli istituti formali anche sul medio periodo. All'opposto però di quanto si è visto per l'endecasillabo, si riscontra qui una flessione costante lungo tutta la produzione; è possibile cioè confermare la segmentazione per tre periodi: se in BA si rileva un uso grandemente diversificato delle misure (cfr. tabella 20e), da AV a QG va registrata al contrario una concentrazione insistita sul tetradecasillabo. Con PS, quando cioè il comparto nel suo insieme risulta ormai marginalizzato, ritorna la dispersione dei moduli, questa volta però con dinamiche proprie di ogni raccolta. Se ad esempio PD dimostra una inclinazione per le misure più contenute (fino al tetradecasillabo), nel giro di pochi anni, con OV, la scelta muterà a favore delle misure più a destra dello spettro, quelle più ampie. Un aspetto questo che andrà affrontato (in parte per ridimensionarlo) nell'analisi ravvicinata. Costante, invece, è la necessità di garantire un accumulo notevole di toniche per verso, di puntellare il verso lungo con una quantità media di accenti molto rilevante. I dati mostrano che la totalità del campione viene ripartito tra composizione a 4 accenti o a 5 accenti forti: un dato che si pone nella fascia "medio-alta" del nostro campione.

Per riassumere, dal quadro generale rileviamo queste tendenze:

- 1) Isolamento di BA;
- 2) cesura rilevabile all'altezza di QG;
- 3) forte accostamento tra le due raccolte conclusive (PD e OV);
- 4) aumento costante degli endecasillabi;
- 5) tendenza rilevabile in diacronia all'impiego più controllato ma anche più in linea con la prosodia dell'italiano standard e riduzione dei *pattern* endecasillabici più eccentrici;
- 6) riduzione tendenziale dei versi lunghi.

Luzi insomma è uno di quegli autori che dopo il 1945 preme sul pedale della normalizzazione metrica. Dovremo confermare questa impressione "da lontano" attraverso uno studio più ravvicinato.

### *Endecasillabo*

L'endecasillabo, come vedremo, assume una conformazione ben profilata sin dalla raccolta d'esordio. In BA, lo si è accennato, si rileva la più bassa percentuale di occorrenze; tuttavia Luzi lo sfrutta accortamente in sedi di prestigio. Il trattamento "speciale" riservato all'endecasillabo passa anche per la sintassi e la retorica: generalmente lo si arricchisce con la bipartizione centrale («al perduto animo, alla solitudine», *Primavera degli orfani*, BA), o con moltiplicazione asindetica («verso una foce

oscura il tempo, il sangue», *Primavera degli orfani*, BA). Il *pattern* di gran lunga privilegiato in BA è il giambo a tre accenti forti. La struttura base dell'endecasillabo si stabilisce già qui e risulta ancora più semplificata. Si caratterizza per due tratti stabili: 1) la marginalità del segmento iniziale (le prime quattro sillabe) nello stabilire la cadenza ritmica del verso; 2) l'assoluta preminenza della posizione di sesta e di ottava (opposizione che crea una certa dialettica ritmica, cfr. *Terrazza*). In BA, in particolare, il grande uso della tipologia giambica con accento di 6<sup>a</sup> segnala proprio la tentazione di costruire un endecasillabo sostenuto, nobile e ben cadenzato, non per nulla posto di solito in apertura:

Sulla spònda | che frèna | il tuo pallòre  
(*All'Arno*, BA)

Lungo i fiùmi | dai bòschi | tremolànti  
(*Lo sguardo*, BA)

S'inòndano | di dòlce | sofferènzà  
(*Ragazze*, BA)

Questo modulo risulta così preponderante da attirare nella sua orbita anche *pattern* meno regolari come la tipologia a ictus distanziati preferita da Luzi: quella a schema 3-7-10. Anche questo modulo, in sequenza endecasillabica perde del tutto la sua connotazione ritmica, risultando di fatto un sostituto "per ritardo" dell'accento principale del fratello maggiore di 6<sup>a</sup> (cfr. *Il mare*). Caratterizzando ulteriormente il punto 1: si rileva una differenza tra l'attacco di 3<sup>a</sup> e l'attacco in sede pari? Si può rigettare con tranquillità questa opzione. Ciò che caratterizza ritmicamente il primo segmento, in contesto di sequenza endecasillabica, è semmai l'opposizione innesco a un accento (2/3)/innesco a due accenti (1-3/2-4). È questa dinamica che regge nella ritmica di Luzi: se c'è un accento prima della terza o quarta sede.

BA è una raccolta peculiare sotto molti aspetti, si è detto. Tanto da fare gruppo a sé. Ma cosa accade nelle altre quanto al trattamento del verso? Ovviamente in AV, a seguito del grande incremento quantitativo si crea un sovrappiù di catene endecasillabiche, con il tipico effetto verso-frase giustappositivo: un caso di chiara catena inerziale si ha in (*se musica è la donna amata*). L'attenzione al principio di sostenutezza si riscontra anche in ciò che manca: è significativo che in Luzi, qui come altrove, non si attivi mai il meccanismo di *variatio*, molto diffuso tra gli autori del campione, costruito sull'alternanza giambo/dattilo. È molto probabile che leggesse il *pattern* con accento principale di 7<sup>a</sup> come tempo comico, poco consona alla *hauteur* del dettato.

Ma il dato più rilevante è che in AV prende forma la sequenza ritmica di base, quella che dà l'impronta prosodica al testo. È costruita con un endecasillabo caratterizzato da scontro di arsi (generalmente il canonico 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>), più un endecasillabo a due accenti nel primo segmento (p. es. 1-3/1-4) + endecasillabi con un solo accento iniziale; sporadicamente funziona anche l'opposizione 6<sup>a</sup> vs 8<sup>a</sup>:

Verso dove però se giunge a sera    3-6-8-10  
Semispente le mani la fanciulla,    3-6-10  
Trema l'intimo fiore delle valli,    1-3-6-10  
Astrale il carro rampica e la brulla    2-4-6-10  
Venere sulle selve ultime penetra? 1-6/7-10  
(*Cuma*, AV)

Dentro le fosse rosse le criniere      1-4-6-10  
 Dai baci adagio lavan le cavalle.      2-4-6-10  
 Giù da foreste vaporose immensi      4-8-10  
 Alle eccelse città battono i fiumi      3-6/7-10  
 (Aorio, AV)

Ma tu continua e perditi, mia vita,      4-6-10  
 Per le rosse città dei cani afosi      3-6-8-10  
 Convessi sopra i fiumi arsi dal vento      2-4-6/7-10  
 ((se musica è la donna amata), AV)

La regolamentazione serrata che investe l'endecasillabo in AV lascia spazio a elementi extravaganti, ma sono più tributi pagati all'altare della deregolamentazione moderna: non pare ad esempio che seguano schemi o rispondano a funzioni tematiche stabili le tipologie con accento di quinta, fenomeni di incontro irregolari (come lo scontro 4/5, cfr. Europa), o i casi a ictus distanziati.

Riassumendo per punti dunque, in AV si rilevano questi tratti marcati: 1) notevole aumento numerico dell'endecasillabo e conseguenti formazioni a grappolo; 2) le sequenze risultano molto disciplinate: a) con innesco a due accenti, con innesco a un accento; b) con accento di sesta o di ottava; 3) non si percepisce la differenza ritmica tra 2<sup>a</sup> sede 3<sup>a</sup> sede; 4) il punto nodale della stringa endecasillabica si trova all'inizio e al centro; 5) ci sono anche catene inerziali a schema fisso di chiara ascendenza simbolista con giustapposizione di versi-frase; 6) generalmente si lavora sulla *varietas* più classica e sostenuta: manca per esempio la dialettica giambo/dattilo; 7) i *pattens* più anomali costituiscono una pura marca di stravaganza non regolamentata; 8) debolezza strutturale dell'ottava sede. Questo specchietto di richiamo sarà tanto più utile se consideriamo che sul punto specifico (il funzionamento dell'endecasillabo) BR opera in modo del tutto sovrapponibile a AV: in questo caso non si riscontrano evoluzioni di rilievo.

Un passo in avanti da non sottovalutare si rintraccia invece in QG. In questa raccolta da un lato si assiste a un ulteriore processo di normalizzazione e regolarizzazione: vengono riassorbiti i casi più irregolari (con accento di 5<sup>a</sup>, ma anche il meno eccentrico andamento dattilico di 7<sup>a</sup>; si riducono a due casi i *pattern* con accenti distanziati: 1-6 e 3-7); vince il modello con la sillabazione più ricca. Dall'altro si confermano i dispositivi ritmici che abbiamo già visto operare da AV e le catene giustappositive di estrazione simbolista. Cos'è allora che muta? Qual è l'innovazione che si innesta in QG?

Contro la sua tradizionale debolezza qui è proprio la posizione d'ottava a rientrare in gioco: è questo l'elemento più significativo dell'intera raccolta. Operando sull'ottava posizione Luzi costruisce un endecasillabo dal tono ascendente e sospeso che serve a sostenere il procedere dell'argomentazione e innalzare la dizione in funzione oratoria:

ugualmente ambedùe. Ma quàndo tàce      3-6-8-10  
 (I, QG)

Diètro i battènti d'un'antica porta      1-4-8-10  
 Nella penombra, o a capo delle scale  
 (II, QG)

Le stràde fra le ròcce d'òmbra, stànchi	2-6-8-10
E intènti a penetràre fino al fòndo.	2-6-10
Ne vedèsti il profilo agùzzo, accànto	3-6-8-10
Ripòsano le màni estenuàte	2-6-10

(VII, QG)

Invàde il mùro ancora càlido, sègue	2-4-8-10
Il vòlo delle lùcciole sulle àie	2-6-10

(*La notte viene col canto*, QG)

Come si vede da questi esempi la tipologia con ottava forte si accompagna spesso a una cesura sintattica e a un'inarcatura: si appronta un *pattern* con la specifica funzione di sostenere il procedere dell'argomentazione. L'incremento dell'endecasillabo di ottava sede ha letteralmente una funzione prosastica: la lettura orizzontale viene affiancata da una lettura verticale

Con il dittico PD-OV si introducono due innovazioni: 1) la sequenza ritmica si semplifica ulteriormente espellendo il membro con scontro d'arsi. Ora si costruisce sulla contrapposizione uno/due accenti nel segmento iniziale e sul conflitto 6<sup>a</sup>/8<sup>a</sup>; 2) il pattern di 8<sup>a</sup> si specializza in funzione drammatica e riflessiva anche attraverso una forte movimentazione sintattica, che va a creare un modulo fisso:

né giovane né vecchio, attendo, guardo  
(*Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, PD)

Da tempi inconoscibili, ardo, attendo;  
(*Anno*, PD)

Che accelera i suoi moti, siedo, attendo  
(*Nella casa di N. compagna d'infanzia*, PD)

Verdissima nel fondo, migra, spare  
(*Visitando con E. il suo paese*, PD)

il mare viene, volge in fuga, viene  
(*Onde*, OV)

Si appende l'uva. L'altro è ignoto, l'altro  
(*Anno*, PD)

Da porta a porta fino al fiume. Esisti  
(*A te più giovane*, PD)

Ride se noi diciamo morte, insiste  
(*Brughiera*, PD)

Insomma nell'ultimo tratto considerato, in quello che abbiamo definito il dittico di PD e OV assistiamo a due fenomeni: 1) da un lato una notevole semplificazione che abbiamo visto operare sul



sistema della *varietas*, ma anche sulla riduzione effettiva dei *patterns* a disposizione (cadono pressoché interamente il modulo con scontro d'arsi e ad accenti distanziati); 2) dall'altro assistiamo ad una forte specializzazione: l'endecasillabo si propone come verso della concitazione drammatica e della riflessione; la costruzione di un modulo ricorsivo che prevede un forte accento in ottava sede asseconda la lettura concitata e orizzontale: in questo modo si crea un verso funzionale all'argomentazione dilemmatica e raziocinante che rompe l'inerzia della giustapposizione simbolista. Occorrerà verificare se, per ipotesi, in Luzi la specializzazione dell'endecasillabo non sia il prodotto dalla pressione esercitata dai versi lunghi.

### *I versi lunghi*

Abbiamo visto in sede di analisi quantitativa una progressiva marginalizzazione dei versi superiori all'endecasillabo. Ma come si comportano stilisticamente? Ebbene anche stilisticamente si rintracciano dinamiche molto nette. Cominciamo dal libro d'esordio. BA è la raccolta che manifesta la più alta dispersione delle misure: dal dodecasillabo a versi dal respiro esametrico (cfr. *Canto notturno per le ragazze fiorentine*). Tuttavia, ciò che emerge con chiarezza è la difficoltà a ritracciare regolarità sotto tre profili: 1) sedi privilegiate; 2) schemi accentuativi; 3) criteri di composizione attraverso misure inferiori e dunque aleatorietà della cesura. Prendiamo in considerazione il dodecasillabo. Riscontro due elementi formali di base. Debolezza della cesura:

per sempre nelle lacrime del perdono  
(*Lo sguardo*, BA)

Volgi agli occhi della Vergine sul cuore  
(*Primavera degli orfani*, BA);

e almeno tre composizioni differenti:

saranno nelle sue mani | come un fiore                      12[8(2-4-7)+4(1-3)]  
(*Le meste comari di Samprugnano*, BA)

Amici dalla barca | si vede il mondo                      12[7(2-6)+5(2-4)]  
(*Alla vita*, BA)

Sopra impervi legni | ricullano i primi                      12[6(3-5)+6(2-5)]  
(*Il mare*, BA)

Un tipo di tessitura, questa, che si riverbera anche su altre misure, in particolare su tipologie anche più inclini a un trattamento stabile come il tetradecasillabo: anche in questo caso in BA si rilevano tipologie grandemente diversificate e difficilmente ricomponibili sotto un unico meccanismo compositivo, sia per quanto riguarda l'addizione emistichica, sia per quanto attiene ad una meno ardita scansione accentuativa.

Come prevedibile, in AV le misure ampie diminuiscono e si concentrano in singoli testi, ma soprattutto si nobilitano: chiaro il caso del tetradecasillabo che è sempre doppio settenario (cfr. *Eventi*, *Patio*), in combinazione con endecasillabi; una formalizzazione che investe anche il tredecasillabo

anch'esso generalmente costruito con la combinazione di settenario più senario o doppio settenario per questioni di dialefe:

il colchico struggente | più che il tuo sorriso  
(*Già colgono i neri fiori dell'Ade*, AV)

Primavere appoggiate | a muri tanto pallidi  
(*Evento*, AV)

Ancora irregolari però risultano misure come il dodecasillabo e versi ampi come il pentadecasillabo e superiori. Ma è a partire da BR che si affermano due principi centrali della versificazione lunga di Luzi, che non abbandonerà per tutto il periodo considerato: 1) la concentrazione sui moduli dal dodecasillabo al pentadecasillabo; 2) l'assoluta centralità, nella composizione emistichica, del settenario. Ciò significa naturalmente l'accentuazione della cesura e l'irrigidimento della struttura. Lo si nota nei dodecasillabi:

nel tuo sguardo un autunno | langue e s'infiama                      12[7(3-6)+5(1-4)]  
(*Già goccia la grigia rosa il suo fuoco*, BR)

Nei tredecasillabi:

i giardini d'amore | vietati dal tempo                                      13[7(3-6)+6(2-5)]  
(*Ritorno*, BR)

Lo si vede benissimo nel trattamento dei versi di quindici sillabe, che sperimentano una chiara attrazione nei confronti dell'alessandrino, composto da un emistichio settenario con chiusura sdrucchiola:

più alta rocca di lagrime | confitta nel silenzio  
(*Viso, orrore*, BR)

E recisi dall'anima | sguardi cercano pace  
(*Viso, orrore*, BR)

Delle calme abitudini | sulle sponde solari  
(*Viso, orrore*, BR)

Questo tipo di dialettica, la ricostruzione cioè della nobile alternanza endecasillabo-settenario si rafforza in QG e passa attraverso un'ulteriore rastremazione delle misure che ora plasticamente risultano attratte nell'orbita dell'alessandrino: con una ulteriore marginalizzazione del dodecasillabo rimangono in piedi i versi immediatamente prossimi al tetradecasillabo. Lo stesso tredecasillabo ora ragiona in termini consimili a quelli rilavati per la misura di quindici sillabe: si compone come un doppio settenario con un emistichio tronco:

è progredire a te, | tutto è fuoco e sgomento  
(II, QG)

Finora abbiamo incontrato due procedure: nobilitazione attraverso il recupero della dialettica endecasillabo-settenario e semplificazione attraverso la reiterazione di un unico modello forte (il doppio settenario). Nelle ultime raccolte che andiamo a analizzare (PD e OV), incontriamo accanto a queste, anche una tendenza alla specializzazione. Ritroviamo la polarizzazione verso il tetradecasillabo delle misure di 13 e 15 sillabe, mentre il dodecasillabo si approssima sempre più ad una variante ipermetrica dell'endecasillabo. Ma le vere innovazioni riguardano due aspetti: la fattura sintattica ora lavora per strutture reiterabili: generalmente il secondo emistichio è impegnato da complementi di luogo o di specificazione, o da subordinata relativa (rendendo la posizione di cesura generalmente grammaticale, secondo gli usi crepuscolari); nel qual caso la disposizione con settenario può risultare perfino soccombente:

ecco il colore della pena sterminato  
(*Né il tempo*, PD)

Ma è questa la terra che dobbiamo coltivare  
(*Né tregua*, PD)

I carri d'uva sostano ai portoni in fila indiana  
(*Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo*, OV)

Ma soprattutto l'attenzione ora si sposta sulle sedi; i versi lunghi ricoprono con rigidità solo posizioni forti: di incipit e di explicit o di inizio e fine sequenza:

Le tue mani afflitte si appigliano alla proda  
(*Né il tempo*, PD)

Che ombra rannicchiata sui gradini del tempo  
(*Est*, PD)

Che acque affaticate contro la fioca riva  
(*Marina*, PD)

Quali regioni dormono dietro di te, che luoghi  
(*Visitando con E: il suo paese*, PD)

I pontili deserti scavalcano le ondate  
(*Sulla riva*, OV)

Si filtra le domeniche di sole nelle valli  
(*Interno*, OV)

Questi e numerosi altri possibili esempi di versi lunghi posti in incipit assoluto di componimento denunciano con forza la specializzazione che le misure superiori all'endecasillabo assumono nella versificazione luziana. La maggiore estensione versale si specializza naturalmente in funzione di lancio (o di rilancio) e di chiusura: assume cioè un compito narrativo e argomentativo fisso e

reiterabile. La versificazione dell'autore della *Barca* si muove dunque con chiarezza dopo QG in ossequio a principi di razionalizzazione, di semplificazione e di specializzazione.

### *Matacotta*

#### Situazione quantitativa in diacronia

Matacotta è uno di quegli autori che privilegia in modo costante la versificazione ampia: in tutte le raccolte considerate la percentuale aggregata degli endecasillabi, dodecasillabi e "alessandrini" supera comodamente il 50% (cfr. Appendice tecnica, tabella 23f). Al contrario di molti degli altri colleghi, però, si segnala per una notevole oscillazione negli usi: ogni raccolta differisce, anche notevolmente, dalla precedente per quota e composizione dei versi; tende cioè a non lavorare su schemi standard, ma a distinguersi in modo netto (direi: irrazionale) dalle prove più antiche. Di sicuro i dati confermano quanto detto, in particolare nel passaggio dalla prima (PO) alla seconda raccolta (FR): lo stacco forte di poetica (come abbiamo detto più volte: dall'ermetismo più manieristico al neorealismo più acceso) si porta dietro anche una marcata riconfigurazione metrica. Questo scenario è plasticamente messo in luce dalla situazione degli endecasillabi: nel complesso si registrano percentuali di utilizzo tra le più alte del campione, paragonabili solo a Luzi. Nel passaggio che stiamo valutando però, se in PO la percentuale d'impiego è pari al 77%, nella raccolta successiva (FR) si assesta addirittura attorno al 20% (cfr. tabella 23b). Una versificazione altalenante quindi, che segna una linea che si spezza in coincidenza di ogni raccolta.

Eppure, anche in questo sistema anarchico di fluttuazioni, si può ragionare su un pre 1945 e un post 1945. Per quanto riguarda l'endecasillabo Matacotta lavora in PO sugli schemi più ricercati: l'insieme dei tre schemi giambici da solo tocca l'80% degli usi. In FR si ragiona in direzione opposta: le forme privilegiate saranno (ovviamente) quelle più irregolari e anomale, con una grande dispersione di moduli. Con UT (1949), cioè con la raccolta che richiude la stagione più smaccatamente neorealista, comincia a profilarsi una selezione dei *pattern* focalizzata su un modello forte: la varietà giocata su tre o anche quattro tipologie, sfruttate in modo più o meno indiscriminato, viene sostituita da un approccio che privilegia uno schema maggioritario, su cui razionalizzare la versificazione. Per quanto riguarda gli alessandrini invece, si è detto che la quota estremamente bassa di endecasillabi in FR viene compensata appunto dai versi lunghi; anzi in questa specifica raccolta sono proprio dodecasillabo e misure superiori a farla da padrona. In tutte le altre raccolte si verifica invece un andamento standard: la quota dei dodecasillabi si attesta sempre attorno al 3-4%, mentre quella dei versi lunghi risulta del tutto trascurabile. Più avanti le analisi nel dettaglio. Ancora una volta però, come si vede da questo rapido sorvolo, ci si muove nel solco di una specializzazione e di una razionalizzazione del sistema metrico.

### *Endecasillabo*

I dati più evidenti di PO sono 1) la forte tenuta del rapporto metro/sintassi; 2) la tendenza a formare catene inerziali anche grazie alla scarsa attenzione alla variazione ritmica; 3) l'uniformità della costruzione sintattica, che solitamente prevede proposizioni complete (soggetto-verbo-complemento). Com'è chiaro, si è in piena fase di restaurazione classicistica.

Sebbene ci sia una grande escursione strutturale da PO a FR, il trattamento dell'endecasillabo in quest'ultima raccolta non è così differente: l'inarcatura è ancora un principio raro, le strutture sintattiche uniformi e vi è scarsa attenzione alle variazioni ritmiche. In questo caso, però, l'intento non sarà più classicistico-prezioso, quanto ovviamente "litanico"; una tendenza esasperata dalla ripetizione anaforica:

Molta polvere è piovuta sugli occhi  
Molta bile hanno succhiato le rose  
Molti vermi hanno bucato i ginocchi  
Molto sale ha avvelenato le spose  
(*Molta terra*, FR)

Oppure vengono impiegate strategie per costruire ritmi da filastrocca, come il gioco di sponda con ipometri e ipermetri, accenti su sedi secondarie, ecc.

In UT gli endecasillabi vengono solitamente diluiti con versi brevi. Ma ciò che risulta più importante è che ora si rompe il rapporto metro/sintassi in modo vistoso, fino a complicarne la pronuncia attraverso la messa a punto di uno schema rigido, di cui si trovano tracce anche in PO, fondato su uno schema fisso di 4-8-10 o con vocativo:

oscillamento di minuti, cara  
(*A un pino*, UT)

M'è la tua piena vibrazione, pino  
(*A un pino*, UT)

Il tuo perpetuo soliloquio, mare  
(*Il tuo perpetuo soliloquio*, UT)

Il tuo legger scomparire, terra  
(*Il tuo leggero scomparire*, UT)

E dunque lascia la finestra, vento  
(*Cessa di bussare, vento*, UT)

Due vite crescono congiunte, terra  
(*I file d'erba muoiono*, UT)

oppure con inarcatura, per l'innescio di un discorso continuato:

E dietro i vetri mi ritrovo, tutto  
(*I dolci pianti, le dolci parole*, UT)

Oltre il confine dei paesi, splendono  
(*Non toccare gli alberi*, UT)

E non mi resta che cercarti, sempre

(*Acqua da pietra*, UT)

Ancora lieto mi ridesta, l'alba  
(*La mattutina voce degli uccelli*, UT)

Mi si smarrisce la parola. Sì,  
(Non dà pane l'albero delle lagrime, UT)

Qualcuno bussa sulla scala, il vento  
(*La sera della domenica*, UT)

La trasparenza della terra. Là  
(*Sole, questo ci dai*, UT)

Tutto ciò serve a trasformare l'endecasillabo in un verso prosastico e costruire catene narrative più agili e meno scandite: è un tipico verso di lancio.

In ossequio al principio visionato in sede generale, cioè a dire l'accelerazione delle innovazioni formali nella produzione successiva al '45, in ME si registra una situazione tutt'affatto mutata rispetto alla raccolta precedente. Basta, a riscontro di quanto si dice, registrare queste innovazioni: 1) riscompare l'*enjambement*; 2) si costruiscono serie metriche compatte; 3) aumenta il numero medio degli accenti. Ancora una volta la tendenza è quella a rendere l'endecasillabo uno strumento di sostenutezza tragica. In un quadro così mutato, il principio di *varietas* sembra molto meno importante: anzi le catene inerziali, attivate da sequenze endecasillabiche uniformi e rafforzate dall'impiego di specularità sintattiche, creano quell'effetto di impuntamento elegiaco già visto in altri autori del campione e attivo nella stessa fase cronologica (cfr. Bertolucci).

### *I versi lunghi*

L'impiego dei versi lunghi in Maticotta è generalmente periferico, bloccandosi su medie non superiori al 5%. Due sono le variazioni di rilievo: in FR, dove conquista una quota importante (circa un terzo della versificazione complessiva) e in ME, dove semplicemente scompare. L'unica domanda che ci si può porre sarà allora: si rileva un qualche cambiamento formale nel tempo?

PO e NA rilevano un progetto comune, che si coglie in particolare sul dodecasillabo (per altro di gran lunga maggioritaria, quando non unica, tra le misure lunghe). Questo verso è sottoposto a un rigido disciplinamento che prevede, nei fatti, un solo modulo: settenario più quinario (e viceversa). A scanso di equivoci, Maticotta rafforza la cesura con segni interpuntivi:

Del tempo che trasmuta. Nell'acre lume      12[7(2-6)+5(2-4)]  
(*Le isole notturne*, PO)

Addio città divina, alito di iena      12[7(2-4-6)+5(1-4)]  
(*Canzone del lupo d'agosto*, PO)

Con le pietre parlavo, le dolci pietre      12[7(3-6)+5(2-4)]  
(*Con le pietre parlavo*, NA)

Di desiderio. Così giacendo immobili      12[5+7(2-4-6)]  
(*Sapere che l'acqua*, NA)

La vera innovazione di NA sta nella centralizzazione del dodecasillabo: non tanto nella morfologia quindi, quanto nella sede che conquista nel corpo testuale. Se in PO si rilevavano elementi di notevole arbitrarietà, in NA vediamo il dodecasillabo occupare posizioni incipitarie o explicitarie con una certa frequenza. Infine: il disciplinamento rigido a cui è sottoposto si estende anche alle altre poche misure frequentate in questa prima fase: il tredecasillabo di PO, sebbene assuma realizzazioni più varie, è comunque sottoposto a regole di composizione stringenti.

Abbiamo detto che con FR interviene un primo cambio strutturale nell'uso del verso lungo. Senza però dilungarmi su un terreno, quello della versificazione neorealista, piuttosto conosciuto (ritmicità martellante, ripresa dei moduli popolari...), mi concentrerò su pochi punti. Anzitutto, lo si è detto, FR pratica una varietà di misure inedite in Maticotta. Il verso esteso, dalle quindici sillabe in su, trova una sua composizione nell'iterazione di moduli sintattici: opera per moltiplicazione di sintagmi o di proposizioni speculari; una forma per garantire ritmicità senza però operare per schemi complessi (cellule ritmiche o organizzazioni barbare), o comunque per facilitarne la fattura:

Le nostre vertebre, i nostri femori, il nostro cuore  
(*Ottobre 1942*, FR)

O in questo caso in cui la tendenza esametrica dattilica è ben visibile, ma è chiaramente sorretta dalla duplicazione proposizionale:

E nelle tue acque che rodono, nella tua luce che inghiotte  
(*L'Europa è una luna*, FR)

O con più che chiaro rimando whitmaniano:

Il pane bianco del vento, la carne azzurra degli astri  
(*Ode all'America*, FR)

La regolamentazione rigida, che crea l'enfasi martellante e la ribattitura ritmica memorabile si riversa anche sui tetradecasillabi, tutti costruiti come perfetti doppi settenari, anche in serie inerziali: *Allarme* è costruita interamente per quartine di alessandrini, con rare escursioni iper o ipometrice.

Cosa accade ai versi più brevi, i dodeca e tredecasillabi? Generalmente questi versi assumono funzioni di raccordo e di variazione immesse tra i blocchi isometrici e isoritmici: fungono cioè da versi-prosa a sostituzione del più canonico endecasillabo. Per questo si rilevano due fenomeni inediti: 1) generalmente vengono trattati come versi unitari e non più composti; 2) aumenta esponenzialmente la varietà ritmica: sembra del tutto impossibile individuare schemi maggioritari.

Infine UT. Si è detto che con questa raccolta si ritorna ai livelli pre FR: i versi lunghi si riassessano su percentuali vicine al 5%. La fattura tuttavia sembra risentire delle pratiche neorealistiche; la grande regolamentazione di PO e NA sembra del tutto dimenticata: la cesura si fa aleatoria, i *pattern* ritmici si moltiplicano (accenti distanziati, schema pseudo endecasillabico, altri schemi), fino alla completa sparizione in ME.

### Situazione quantitativa in diacronia

In termini generali, considerando cioè la totalità dei versi lunghi, Penna manifesta un apprezzamento via via maggiore alle misure estese. In cifre si ottiene una progressione aritmetica: una crescita costante e ininterrotta. Questo dato va però analizzato nel dettaglio. Penna è, a tutti gli effetti, tra gli autori del campione a registrare in ogni raccolta una maggioranza schiacciante (quando non assoluta) di endecasillabi. E tuttavia anche qui, come per Bertolucci, si rileva in diacronia una curva a V (cfr. Tabella 19 dell'Appendice tecnica): se nel periodo 1927-1938 (escludendo AppP) la quota riservata agli endecasillabi è di circa il 54%, negli anni 1938-1949 scende al 47% per poi risalire notevolmente, in coincidenza di SGV (1949-1955), al 59%. Ciò significa che a rimpolpare il dato nei dodici anni di "crisi endecasillabica", dal 1938 al 1949, interviene la zeppa degli alessandrini: oltre ad una quota (molto ridotta) di dodecasillabi, colpisce dunque quella consistente (circa il 10%) di versi lunghi. Il decennio Quaranta dunque sembra essere il periodo (ovviamente all'interno della prima fase) di maggiore creatività metrica.

Generalmente Penna lavora su *patterns* endecasillabici classici: i moduli giambici e lo schema anapestico (come detto però per molti autori e studiosi sovrapponibile) catturano la maggioranza assoluta delle occorrenze. Alla periferia del sistema si pone invece la tendenza dattilica e i più irregolari schemi con accento di 5<sup>a</sup> e a ictus distanziati. In diacronia sono quattro invece i fatti notevoli: 1) all'interno della partizione giambica SGV accorda maggior credito al *pattern* privo di accento forte di 6<sup>a</sup>, contro la sostanziale marginalizzazione in P e AP; 2) sempre in SGV si nota un venir meno dello schema giambico più nobile è più collaudato che prevede accenti forti sia in 6<sup>a</sup> che in 8<sup>a</sup> sede; 3) un aumento costante che vede un picco in SGV del *pattern* dattilico; 4) un aumento lieve ma significativo in SGV del modulo endecasillabico a ictus distanziati. Questi dati quantitativi sembrano rimodulare la fissazione di una frattura all'altezza di AP: nel lavoro sugli endecasillabi, P e AP sono sostanzialmente appaiate e entrambe differiscono da SGV. È qui che l'endecasillabo recupera centralità, ma al contempo si lavora per trasformarlo in uno strumento duttile.

Per quanto riguarda invece i versi lunghi, dodecasillabi e alessandrini vedono la prima comparsa solo all'altezza di AP. Se i primi però mantengono una marginalità pressoché assoluta, più complessa, come accennato, è la situazione degli alessandrini. Nel libro che raccoglie testi elaborati tra il 1939 e il 1948 la loro quota sfiora il 10% con una partizione omogenea tra tredecasillabi, tetradecasillabi e misure uguali o superiori al pentadecasillabo; mentre significativamente in SGV oltre a decrescere vistosamente si compattano sulla misura inferiore, il tredecasillabo. Per chiudere la carrellata quantitativa, il numero medio di ictus per verso lungo si attesta tra i quattro e i cinque, senza escursioni in alto ma anche senza scivolamenti in basso. Ciò significa che si tratta di versi con un *pattern* ritmico ricco e scandito.

### Endecasillabo

L'esordio penniano è contraddistinto da un alto grado di canonicità: i *patterns* endecasillabici più sfruttati sono anche i più "nobili": giambico di 2<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> (privo dunque di accento forte in 8<sup>a</sup> sede),



l'ancora più classico di 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> e, mantenendo per ora la partizione di Dal Bianco, l'andamento anapestico di 3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>. Questi tre soli moduli coprono assieme circa i ¾ delle occorrenze totali. Gli altri schemi, dal dattilico ai più irregolari di 5<sup>a</sup> e a ictus distanziati, risultano completamente periferici. Ma come si dispongono questi versi nei testi? La tendenza a costruire serie isosillabiche, cioè il principio per cui gli endecasillabi si insediano in contesti versali omogenei, la riduzione dei *patterns* effettivamente sfruttati a due-tre tipologie standard, unitamente al principio guida di evitare l'istituzione di serie inerziali, consentono a Penna di operare con grande finezza sulla varietà ritmica. Insomma già nella raccolta d'esordio dimostra una grande formalizzazione metrica e una forte razionalizzazione nell'impiego degli schemi. Una delle sequenze più sfruttate è senz'altro l'avvicendamento "giambo"- "dattilo": in una serie di endecasillabi con accenti principali in sedi pari<sup>73</sup>, lo schema di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> assume propriamente il compito di infrangere la memoria ritmica in una sequenza di versi in cui l'alta concentrazione di arsi invita all'indugio anche su accenti secondari:

La vita...è ricordarsi di un risveglio	11 (2-"4"-6-"8"-10)
Triste in un treno all'alba: aver veduto	11 (1-4-6-8-10)
Fuori la luce incerta: aver sentito	11 (1-4-6-8-10)
Nel corpo rotto la malinconia	11 (2-4-"8"-10)
Vergine e aspra dell'aria pungente	11 (1-4-7-10)

(*La vita...*, P)

Identico modulo:

Nel sonno incerto sogno ancora un poco.	11 (2-4-6-8-10)
È forse giorno. Dalla strada il fischio	11 (2-4-6-8-10)
Di un pescatore e la sua voce calda.	11 (2-4-8-10)
A lui risponde una voce assonnata.	11 (2-4-7-10)

(*Nel sonno incerto*, P)

O ancora, solo per far comprendere la modularità rigida:

Se la notte d'estate cede un poco	11 (3-6-"8"-10)
Su la riva del mare sorgeranno	11 (3-6-10)
-nati in silenzio come i suoi colori-	11 (1-4-6-8-10)
Uomini nudi e leggeri che vanno	11 (1-4-7-10)

(*Se la notte*, P)

In questi casi la specializzazione delle singole figure ritmiche giunge sino a programmare la sede dell'endecasillabo di 7<sup>a</sup>, posto come si vede sempre in fine di sequenza, per garantire da un lato l'improvvisa accelerazione, dall'altro per creare un raccordo con la sequenza che succede. Ma in altri casi la sede del *pattern* "dattilico" può risultare mobile: ciò sta ad indicare, appunto, lo scopo di alterazione dello schema, che istituisce una cellula "aliena" nel corpo dell'andamento giambico.

Il principio antiprosastico di *variatio* accorda un potere di "disinnesco" anche alla semplice variazione degli ictus principali in contesti giambici: insomma, basta che in una serie di endecasillabi

---

<sup>73</sup> Anche Penna sembra contare poco sull'innescio di verso: l'attacco giambico di 2<sup>a</sup> o anapestico di 3<sup>a</sup> non instaurano moduli ritmici diversi.

privi di sede forte di 6<sup>a</sup> si inserisca un endecasillabo privo invece di 8<sup>a</sup> per movimentare l'intera sequenza:

E' forse detto che l'amore umano	11 (2-4-8)
Vano non debba rimanere mai...	11 (1-4-8)
Se la vallata è così chiara, il sole	11 (4-8)
-ormai sul monte- con leggero amore	11 (2-4-8)
Vi scherza. Né si duole più la terra	11 (2-6-10)

(*E' forse detto*, P)

Oppure, con schemi più mossi e con identica soluzione per cui è l'innovazione conclusiva della 8<sup>a</sup> sede a modificare un andamento consolidato:

Vuoti abbagli sul mare.	11 (3-6-10)
Ma la nera	
Lenta teoria dei seminaristi	11 (1-4-10)
Sulla riva lontana disegnava	11 (3-6-10)
-ancora- vaste fantasie di viaggi	11 (2-4-8-10)

(*Il balcone*, P)

Dove si vede come la memoria ritmica di Penna agisca tutta nel segmento che si muove tra la 4<sup>a</sup> e l'8<sup>a</sup> sede: è qui che si compone l'andamento ritmico del verso.

*Variatio* e principio antiprosastico, si è detto, e quindi specializzazione dei *patterns*. Si è visto anche come lo schema "dattilico" assuma chiaramente una funzione di "lancio" o di "disinnesco" dell'inerzia ritmica; ma non è l'unico modulo a subire un processo di "razionalizzazione". Ad esempio, la sequenza "giambica", priva di accento forte in 8<sup>a</sup> sede, ricopre ricorsivamente una posizione explicitaria. Ciò è dovuto, senz'altro, all'andamento propriamente "discendente" con attesa dell'accento forte conclusivo, che la privilegia in contesti simili:

un mare tutto fresco di colore  
(*La vita...*, P)

Il giovinetto immobile: già sogno  
(*Il sole che ha brunito*, P)

Vi scherza- né si duole più la terra  
(*E' forse detto*, P)

Sovra il mio capo stanco di guardare  
(*Mi nasconda la notte*, P)

Con me, la scena senza nostalgie  
(*Se son malato*, P)

Mi abbandono all'amore di quei visi  
(*Livida alba*, P)

E muove il passo ai bianchi marinai  
(*Le nere scale*, P)

Li piegherà più tardi con amore  
(*Dorme sul lento carro*, P)

Insomma già all'esordio Penna dispone di un sistema metrico vario e ben collaudato, che si basa su meccanismi solidi e razionali. Anche la tessitura sintattica dei versi sembra rispondere a moduli standard, che da un lato facilitano la composizione, dall'altro ottemperano ancora a criteri di ritmicità. Parlo ovviamente degli endecasillabi a cesura sintattica forte, che prevede due varietà. O intermezzata dai due punti:

triste in un treno all'alba: aver veduto  
fuori la luce incerta: aver sentito  
(*La vita*, P)

Improvvisa è più dolce: a me vicino  
Un marinaio giovane: l'azzurro  
(*La vita*, P)

Il giovinetto immobile: già sogno  
(*Il sole che ha brunito*, P)

Immite, alleva: la vita non muta  
(*Già mi parla l'autunno*, P)

O con un punto:

-confuse- il giorno. All'apparir del sonno  
(*Autunno*, P)

E' forse giorno. Dalla strada il fischio  
(*Nel sonno incerto*, P)

Tutto è così. Non viene un forte vento  
(*Basta all'amore*, P)

Abbandonati. Tace ogni virtù  
(*Sole senz'ombra*, P)

Due anche le posizioni della cesura: o a creare un quinario + un senario o un settenario + un senario (in questo caso con normale dialefe sotto cesura).

In AP la situazione, si è detto, muta di poco per gli endecasillabi. Elemento di novità è senz'altro la maggiore disponibilità a fare corpo con altre tipologie versali, in particolare con i versi lunghi, contrariamente alla tendenza rigida all'isosillabismo di P. In questo senso Penna ha uno strumento in più per giocare sulla variazione ritmica. E in effetti è proprio la varietà ritmica il perno su cui ruotano tutte le soluzioni metriche di AP. Se ancora una volta viene sfruttato il dinamismo del

“dattilo” (cfr. *Forse la vita tua, E’ bella giovinezza, Venni fra voi*), il processo di razionalizzazione prosegue: il modulo di 4-7-10 viene ora sfruttato ancora più spesso in contesti spesso rilevanti di incipit e di explicit. Anche la variazione ponderata della posizione degli accenti forti in sequenze “giambiche” persiste (cfr. *Io vedevo un calesse giallo e verde*). Si affaccia invece il modulo inedito dell’incontro in arsi per complicare il ritmo e rendere più ardua la sillabazione del verso:

adesso la sua fèrma òmbra in Atene  
(*Veloce va l’atleta*, AP)

Intorno agli occhi tuòì, còntro il tuo onore?  
(*Forse la vita tua*, AP)

Entro una barca vuòta, òmbra nell’ombra  
(*Lento sorride*, AP)

Qui è la cara città dòve la notte  
(*Qui la cara città*, AP)

Uno schema, quello della dialefe in sinalefe (puro o impuro), particolarmente prestigioso e nobile, sfruttato in contesto ermetico, tra gli altri, da Quasimodo. Non per nulla Penna lo inserisce in sedi di massima evidenza. Insomma AP si muove nel solco dell’antiprosa, della ricerca di una ritmica complessa, come P. I meccanismi sono sostanzialmente gli stessi. Si ritrovano anche i medesimi moduli sintattici con cesura forte promossa dalla punteggiatura.

Allora, come si è visto a livello complessivo, è all’altezza di SGV che si muove qualcosa nella compilazione del verso. Qui però andrà segnalata una “falla” nel sistema quantitativo. Nel complesso, le tendenze evidenziate dal computo statistico sembrano tutte convergere su un processo di “semplificazione della lettura”: sebbene quantitativamente cresca, e di molto, rispetto a AP, crollano le percentuali relative del modulo più canonico di 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> e aumenta la tipologia a ictus distanziati. Per giunta il processo di “specializzazione” su pochi *patterns* che sembra essere una tendenza prevedibile, non solo non si attiva ma opera al contrario: se Penna ha sempre ragionato su tre schemi “forti”, ora passano a quattro, con il forte accrescimento dell’andamento “dattilico”. Dai dati presentati in Appendice parrebbe allora in corso un processo di prosificazione e di “allentamento” della regolazione ritmica. Mai come in questo caso però l’analisi ravvicinata interviene a correggere le “sviste” dei dati quantitativi (una selezione di dati quantitativi). Due sono gli aspetti qualificanti: 1) si riducono vistosamente i fenomeni di *enjambement*; la sintassi si scioglie e tende al verso frase, anche per accrescerne la classicità e la nobilitazione della pronuncia; 2) si incrementa il numero medio di accenti forti nel verso, che ora punta ai quattro ictus e che rende la sillabazione “dantesca”.<sup>74</sup> In questo senso si potrà spiegare perché in SGV i *patterns* significativi passano dai due (“giambici” e “anapestici”), a tre (aumenta sostanzialmente anche lo schema “dattilico”), compensando così di gran lunga l’aumento, modesto invero, del modulo a ictus distanziati. Insomma con la cesura di SGV il verso si distende e si allunga a trovare una composizione con la sintassi; nel contempo cresce la difficoltà di pronuncia a seguito della più attenta scansione accentuativa. La linea di progressione sembra puntare, contrariamente a quanto i dati segnalavano, ad una costruzione “sostenuta”

---

<sup>74</sup> Oltre il 57% degli endecasillabi di SGV ha almeno quattro accenti, contro circa il 13% di P e il 47% di A.

dell'endecasillabo e un poco enfatica: la misura recupera una sorta di nobiltà classicistica ma straniata, il riuso sembra come parodizzato e di "secondo grado". A ciò, come si è visto, oltre alla sostanziale remissione dell'*enjambement*, concorre la presenza di forti iperbati, la grana lessicale classicizzante, le rime interne e la postura sentenziosa e epigrammatica.

### *I versi lunghi*

Come si è detto Penna intrattiene un rapporto sporadico con le misure superiori all'endecasillabo. Comincia ad impiegarle solo in AP, come compensazione del declino endecasillabico, e prosegue, ma in misura ben ridotta, in SGV. Nelle prime quattro raccolte leggo in tutto solo 27 versi superiori alle undici sillabe.

Generalmente il comportamento dei versi lunghi è equiparabile a quello di versi composti. In particolare il tetradecasillabo funziona come perfetto alessandrino (cfr. *Un sogno di bellezza*, AP, in cui per altro, convergono tutti i versi di questa misura). Ma la cesura centrale cade spesso anche nei tetradecasillabi, che si compongono, per fenomeni di dialefe in cesura, come perfetti doppi settenari:

Ero fra calda gente | in un caldo paese  
(*Un sogno di bellezza*, AP)

Ma è probabilmente il dodecasillabo ad avere la strutturazione più stabile: cesura forte e combinazione di settenario più quinario (o viceversa):

Indi rivolto il viso | verso il guanciale      7(4-6)+5(4)  
(*Un sogno di bellezza*, AP)

Le mie dolcezze. | Come dorme il fanciullo    5(4)+7(3-6)  
(*Forse la primavera*, AP)

I miei pensieri. Nel sonno riassapori      5(4)+7(2-6)  
(*O Zelindo*, AP)

Infine, tutti i versi lunghi, eccezion fatta dunque per i dodecasillabi, hanno la possibilità di comprendere in corpo un endecasillabo: una forma, ancora, di semplificazione di scrittura e criterio di razionalizzazione:

Forse la lenta tua malinconia si perde      13 [11(4-"6"-10)+3]  
(*Forse la lenta*, AP)

O qui dove la costruzione implica chiaramente due perfetti endecasillabi:

Non è la timidezza che tu celi | forse un sogno    15 [11("2"-6-10)+4]  
Confuso degli dei?  
(*Non è la timidezza*, AP)

O ancora, in misure più lunghe:

senza modestia. Riparava la mia malinconia 16 [5+11(3-“6”-10)]  
(*Straripa nell’umida*, AP)

Iddio protegge. Dominavan le sue delicatezze 16 [5+11(3-“6”-10)]  
(*Straripa nell’umida*, AP)

Al contrario, rispetto agli endecasillabi, nel caso dei versi lunghi la formalizzazione incontrata in AP non sembra subire modifiche di sorta nella raccolta successiva: il sistema di cesure e di composizione rimane nei fatti inalterato. È dunque a questa altezza che si instaurano le procedure di costruzione dei versi lunghi in Penna, sebbene va ricordato che in SGV questi regrediscono a tal punto da divenire “ultraperiferici”.

Insomma in questo autore il processo di formalizzazione è operativo sin dagli esordi: molti meccanismi rigidi (come ad esempio tutti gli espedienti di riaffermazione antiprosastica) rimarranno inalterati negli anni. Eppure se si osserva il centro della versificazione si individuano due passaggi importanti: il primo all’altezza di AP, in cui la quota degli endecasillabi scende in modo consistente e aumenta l’apporto dei versi lunghi; la seconda con SGV, attorno ai primi anni Cinquanta dunque, in cui l’endecasillabo si riprende il “centro” della scena ma modificando alcuni comportamenti: accettando il rapporto paritario con la sintassi e accogliendo una scansione ritmica ancora più ricca: insomma muovendo verso una “accentuazione” enfatica. Tutto considerato, infine, il periodo dimostra una dinamica unitaria: il privilegio accordato alla versificazione ampia (intendendo con ciò tutte le misure dall’endecasillabo in su) a scapito delle fatture più brevi è in costante progressione.

## *Rebora*

### Situazione quantitativa in diacronia

In Rebora il comportamento metrico appare a un primo sguardo contraddittorio. Per quanto riguarda gli endecasillabi notiamo una curva che abbiamo già incontrato in altri autori e per altri comparti: cioè a dire una linea a V. Ciò significa che rinveniamo un uso dell’endecasillabo comparabile nelle raccolte estreme (MI e VE56), mentre si individua una variazione nella raccolta che acclude i testi prodotti dal 1940 al 1949. Se in MI e VE56 la percentuale di utilizzo è modesta (attorno al 14%, cfr. Tabella 24b dell’Appendice tecnica), in DA l’endecasillabo assurge concretamente a metro di riferimento con circa un quarto di copertura sul totale. Su questa specifica misura la “funzione ‘45” sembra inerte: anche a rischio di impiegare uno sguardo eccessivamente rigido su fenomeni che richiedono maggiore elasticità, a segmentare il libro in testi pre ’45 e in testi post ’45 non si ricavano differenze sostanziali.<sup>75</sup> Scendendo sul piano dell’analisi dei vari *patterns* notiamo una varietà notevole, che non sembra accennare a scendere in diacronia, confermata dal fatto che in nessuna delle tre raccolte compare uno schema con percentuali d’uso nettamente superiori rispetto agli altri. Ciò significa inevitabilmente che Rebora ragiona più per ampiezza versale, per misure sillabiche, che per

---

<sup>75</sup> Nei 34 testi, 838 versi, da *Linea* (1940) a *Nodo* (aprile 1945), computo 203 endecasillabi: 24%; nei successivi 10 componimenti da *Dormire nel bosco* (maggio 1945) a *Come per sempre*, dicembre 1949, conto 53 endecasillabi su 284 versi complessivi: 21%.

schemi accentuativi. In subordine a questa considerazione, due appunti: 1) è ancora una volta da sottolineare la coincidenza tra le pratiche metriche (rispetto all'endecasillabo, *ça va sans dire*) del Rebora dell'esordio e il Rebora dei primi anni Cinquanta: la vera cesura è da rinvenire semmai nella produzione che va dal 1940 al '49; 2) la lieve tendenza "classicizzante", che punta su schemi giambici, riducendo via via i ritmi ritenuti più eccentrici, come quello con accento principale di 5<sup>a</sup>.

Questa la situazione dell'endecasillabo. Quale la situazione per le misure più lunghe? Generalmente anche esse hanno nel complesso un impiego modesto, non salendo mai oltre l'8% di MI. In diacronia, per giunta, il dato è in diminuzione costante. Non è un caso in effetti che i versi su cui lavora di più non superano sostanzialmente mai le 14 sillabe: insomma i versi lunghi di Rebora sono il dodecasillabo e il tredecasillabo. Infine, lavorando sul numero di ictus per verso si osserva la concentrazione sui quattro in MI e DA (dato invero scontato), che passa a tre in VE56. Un indirizzo dunque alla rarefazione ritmica e di conseguenza a una virata prosastica, su cui però grava ancora la "tara" dell'aleatorietà: insomma ci sono tendenze, non si intravede un progetto. Tuttavia nel caso dei versi lunghi è ravvisabile uno scalino in coincidenza dei primi anni Cinquanta, come vedremo in seguito.

Cosa si può dire in conclusione sull'analisi quantitativa? 1) Nessuna raccolta centralizza l'uso su misure specifiche, tuttavia è riscontrabile un processo di regolarizzazione e nobilitazione che investe l'endecasillabo e di concentrazione su due misure base per quanto riguarda i versi lunghi; 2) impiego massiccio delle misure brevi (con conseguente mancata tendenza alla distensione versale: endecasillabi e versi lunghi, nel complesso, non eccedono mai il 30%); 3) concentrazione sulla misura sillabica piuttosto che sullo schema accentuativo.

### *Endecasillabo*

In MI solo di rado entra in serie continue (sostanzialmente accade solo in *Mattino* e *Epigrafe*). Generalmente l'endecasillabo compare in sequenze anisosillabiche con escursioni molto ampie, cui è francamente impossibile ricostruire abbozzi di schema. In aggiunta, circa un terzo del computo complessivo annovera versi dai *patterns* accentuativi del tutto stravaganti, che solo per ragioni di estensione sillabica possiamo definire endecasillabi. E tuttavia sembra proprio l'incidenza così alta di moduli ritmici non canonici a definire una sorta di velleità "iconoclasta" del primo Rebora, se accompagniamo il riscontro con quello, altrettanto evidente, della ricorsività in posizioni di prestigio dei due *patterns* più eccentrici. Insomma all'endecasillabo viene spesso accordata una funzione di apertura e chiusura sia metrica quanto sintattica, ma spesso il trattamento ritmico tende a camuffare e a "limare" il valore nobilitante e tradizionale del metro. In incipit assoluto, ad esempio, vengono privilegiati con una certa pervicacia il *pattern* di 5<sup>a</sup>, ma soprattutto i meno ricchi di ictus, dall'andamento più prosastico e meno marcato, come i più audaci di 2<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> o anche i più accettabili privi di accento di 4<sup>a</sup>:

E' sceso terreno il cielo disfatto (2-5-10)  
(*Foce*, MI)

Avanzati nei sogni con un gesto (2-6-10)  
(*Avanzati nei sogni...*, MI)

Il ciuffo illividito della nuvola (2-6-10)  
(*Un rivo che si forma nelle foglie*, MI)

Rinchiudono nelle piume gelate (2-7-10)  
(*Contro la finestra serrata*, MI)

O infine questo, che per armonizzazione sintattica tenderei a leggere con due soli accenti principali:

Avrai notizia della tua dimora (4-10)  
(*Epirgafe*, MI)<sup>76</sup>

Ma simili casi possono trovarsi anche in explicit:

su questo inafferrabile patire (2-6-10)  
(*Mattino*, MI)

Al grido che fa la terra deserta (2-7-10)  
(*Soldato ferito*, MI)

Opera di silenzioso furore (1-7-10)  
(*Poesia 3*, MI)

Gli esempi qui esposti definiscono una ricorsione importante. E in questa si sarà notata l'insistenza di Rebora a indebolire la 4<sup>a</sup> sede. Una soluzione che premia la velocità della pronuncia nell'attacco e contemporaneamente l'attesa per una scansione più sostenuta nel finale. In MI dunque l'endecasillabo assume la funzione del verso "lungo", che consente una maggiore distensione sintattica: per questo viene posto preferibilmente in posizioni iniziali e finali. La preferenza accordata a schemi non canonici, inoltre, da un lato garantisce la resa drammatico-narrativa, dall'altro consente di sfumare e modernizzare il peso di una misura impegnativa.

Abbiamo detto che in DA cresce notevolmente la quota di endecasillabi. Ciò consente anche di instaurare sequenze sconosciute alla raccolta precedente. In questi casi allora il comportamento sarà quello di uniformare i *patterns*, di rendere cioè ritmicamente omogenee le serie (cfr. *Domenica in caserma*, *A tentare la morte*, *Adunata*, *Verso il Natale 1943*). Anche il "contesto" sembra spingere verso la normalizzazione: molti sono i casi di endecasillabi gravitanti attorno a settenari. In continuità con MI è sempre l'endecasillabo ad avere una preminenza in posizione di prestigio. E, ancora una volta, sono i *pattern* più irregolari a accaparrarsi le sedi incipitarie e explicitarie, assolute o di sequenza. Si chiarisce così la natura propriamente prosastica e di rottura ritmica assolta da questi moduli. Non sarà indifferente notare allora come proprio in DA si registri una "precisazione" nella struttura degli endecasillabi con ictus distanziati, operata attraverso inserimento dei noti avverbi in -mente:

---

<sup>76</sup> In misura minore troviamo anche casi di endecasillabi incipitari regolari: «Sulle finestre una luce sonante», (*Mattino*, MI); «È grigia la vicenda della pioggia», (*Pioggia*, MI); «Dove tentano il peso della luce», (*Immagine*, MI). Peraltro, accanto a questi casi di massima visibilità, andrà tenuto conto della funzione privilegiata degli endecasillabi a inizio e fine di sequenza sintattica, come pure delle posizioni coperte in "vicinanza" di quelle incipitarie e explicitarie.



Malinconicamente ti raggiunge  
(*Mattino con neve*, DA)

Che si muta meravigliosamente  
(*Immagini*, DA)

Lo sguardo lungamente le isolate  
(*Sandbostel*, DA)

Tutto naturalmente riconquista  
(*Nel bosco per legna*, DA)

È la presenza desolatamente  
(*Nel cielo quel vuoto*, DA)

O, più semplicemente, per incastro di polisillabi:

La perplessa periferia anneggiata  
(*L'aria antica, avverti*, DA)

L'avversario si riflette nel ghiaccio  
(*Con una persa voce*, DA)

Serbamelo, Signore, cominciare  
(*Note a matita*, DA)

Ecco la storia e l'immaginazione  
(*Nel suo cielo lombardo*, DA)

DA rappresenta dunque in termini metrici, con particolare riferimento alla situazione endecasillabica, un approfondimento di MI. Da un lato si viaggia verso la normalizzazione, dall'altro si lavora su dispositivi versali poveri di accenti e sul posizionamento in sedi prestigiose.

In VE l'endecasillabo viene a perdere del tutto importanza nel sistema metrico: al di là del dato quantitativo, che segna una recessione notevole come si è visto, recede ogni forma di progettualità. Si perde il privilegio delle sedi, si perdono i moduli ben collaudati con ictus distanti. L'unica regolarità che si può rintracciare si gioca su un piano completamente diverso da quello sillabico-accentuativo: riguarda cioè il rapporto con la sintassi. L'endecasillabo si trasforma ora, con una ricorsività che sfiora il 100%, in un verso-frase: la coincidenza tra distensione sillabica e proposizione è in VE pressoché perfetto.

### *I versi lunghi*

Abbiamo detto che dietro l'impiego degli endecasillabi è difficile cogliere un percorso razionale: di certo si verifica, con VE, un disimpegno repentino quanto radicale nei confronti del disciplinamento metrico. Più semplice invece è definire il percorso dei versi lunghi. L'uso, modesto sin da MI, ha un'inesorabile caduta fino a VE56. Per giunta Rebora non eccede mai (a parte casi unici più che rari:

ne conto in tutto quattro) l'estensione massima delle quattordici sillabe. Se MI e DA però accordano uno spazio rilevante al dodecasillabo, tredecasillabo e tetradecasillabo, in VE56 si verifica una concentrazione sull'unica misura che sembra interessare davvero Rebora: il dodecasillabo. Insomma in diacronia si verifica un accentramento.

Non direi che in MI ci siano contesti privilegiati per dodecasillabi e alessandrini: spesso coprono posizioni incipitarie e explicitarie ma le (poche) occorrenze non costituiscono una norma. Come pure solo a seguito di forzature si possono rinvenire regole stabili di costruzione. Ad esempio è pressoché impossibile trovare una razionalità univoca nella misura degli emistichi. Ciò che invece emerge come comportamento ricorsivo, cioè come modulo standard, è 1) la povertà media di ictus, 2) la presenza di una lacuna ritmica, solitamente composta da tre (o più) atone, tra penultima e ultima tonica. Questi versi, di estensione sillabica variabile, sono riconoscibili anche per espedienti fonici (rime interne, lemmi sdriscio), o sintattici che facilitano la scansione tra emistichi:

Scòrrono le òre | gremìte di dolòre 12 (1-4-7-10) [5+7]  
(*Foce*, MI)

Il miràcolo è il màgico | spàzio abituàle 14 (3-6-9-13) [7'+6]  
(*Paese*, MI)

E rimàni sòpra | le mòrti e gli abbandòni 13 (3-5-8-12) [6+7]  
(*Paese*, MI)

E ne venìvano échi | gioiòsi di stupòre 14 (4-6-9-13) [7+7]  
(*Vacanza al tempo*, MI)

E la tèrra aderìva | attènta e sottomèssa 13 (3-6-8-12) [7+7]  
(*Poesia 4*, MI)

Vènne a risòlversi | il lìmite dei còrpi 12 (1-4-7-11) [5'+7]  
(*Poesia 4*, MI)

Còme una scàrna | sànta predestinàta 12 (1-4-6-11) [5+7]  
(*Poesia 2*, MI)

Questi esempi, e se ne potrebbero fare molti altri, dichiarano come già dagli esordi Rebora costruisse dispositivi metrici regolari, semplici invero, che gli garantivano una certa replicabilità (come si è notato manca la specificità delle singole misure). Dispositivi che si fondano sulla povertà ritmica e sulla fissità del vuoto atonale nel secondo emistichio.

Con DA assistiamo senza dubbio a un processo di formalizzazione intensa. Ciò significa che le varie misure guadagnano autonomia e seguono regole proprie. Ad esempio, se questi versi cadono generalmente in contesti ricchi di endecasillabi, non vengono tuttavia attratti dalla sua "orbita". Cominciamo con il tetradecasillabo. Nel caso di DA si può parlare senz'altro di alessandrino: se non leggo male, delle 13 occorrenze solo due hanno una cesura irregolare. Tutti gli altri si costruiscono come doppi settenari perfetti, con una cesura ben evidente e con *pattern* canonici, con una forte preferenza per gli schemi anapestici:

sente l'aria perduta: | così sopra la casa 14 [7(3-6)+7(3-6)]  
(*Sopra la casa*, DA)

Altra terra si forma | nelle mani lombarde 14 [7(3-6)+7(3-6)]  
(*Mattino con neve*, DA)

Di giardini dolenti | d'amorosa pietà 14 [7(3-6)+7(3-6)]  
(*Verso il natale 1943*, DA)

Per quanto riguarda il dodecasillabo invece, metro “lungo” senz'altro maggioritario tre le misure superiori all'endecasillabo, si rileva una situazione più articolata ma non meno organizzata. Anzitutto, come detto, sono rari i casi in cui risulta coinvolto in fenomeni di ipermetria. Rebora gli attribuisce una fisionomia ben regolare. Si individuano entrambe le possibilità morfologiche: 1) in cui risulta come verso combinato; 2) in cui manifesta una fisionomia unitaria. Cominciamo dal primo. La combinazione in DA segue regole rigide ed è sostanzialmente il prodotto di un quinario e di settenario, invariabilmente con questo rapporto tra gli emistichi (primo quinario, secondo settenario) e con assoluta preferenza accordata al settenario anapestico di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>:

dormenti, un lampo | che rinchiude la fine 12 [5(2-4)+7(3-6)]  
(*L'albero che nel campo*, DA)

La meraviglia: | la tristezza rammenta 12 [5(4)+7(3-6)]  
(*Forse questa è la voce*, DA)

Il pianoforte | chiamerà la purezza 12 [5(4)+7(3-6)]  
(*Concerto per sette strumenti*, DA)

L'altra possibilità di esecuzione contempla lo schema a “campata unica” a tre accenti forti con *patterns* di 3<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-11<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-11<sup>a</sup>, o il più prosastico 3<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-11<sup>a</sup>:

Da qui ciò che si difende consumato 12 (3-7-11)  
(*Mattino con neve*, DA)

A una ferita deserta nella terra 12 (4-7-11)  
(*Compianto*, DA)

Io qui ascolto l'irrevocabile tempo 12 (3-8-11)  
(*Mattino con neve*, DA)

La situazione dei tredecasillabi sembra essere la più contorta. Tuttavia anche qui emerge una costruzione maggioritaria che prevede una cesura tra 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sillaba, a creare due emistichi con senario + settenario o viceversa. Contrariamente al dodecasillabo però, i *patterns* interni risultano non del tutto irreggimentati:

La pace è trattenuta | nelle ultime foglie 13[7(2-6)+6(2-5)]

(*Domenica in caserma*, DA)

Qualcosa ripete | la sua vita sommessà    13[6(2-5)+7(3-6)]  
(*Mattino con neve*, DA)

I capelli neri | parlando verso me            13[6(3-5)+7(2-6)]  
(*Un giorno*, DA)

Infine, un ultimo appunto. Trasversalmente al grande lavoro di formalizzazione ritmica che investe DA e che consente di costruire dispositivi metrici specializzati, è rinvenibile anche nella tessitura sintattica una sorta di modulo *standard*, che facilita il compito di scrittura dei versi. E' uno schema esemplificato in alcuni versi già citati e che trascende la diversità della misura sillabica:

Altra terra si forma nelle mani lombarde  
(*Mattino con neve*, DA)

La pace è trattenuta nelle ultime foglie  
(*Domenica in caserma*, DA)

Ai gesti umani nelle attese deserte  
(*Mattino con neve*, DA)

La gioia s'appiatta nell'aria corrosa  
(Non per questo, DA)

Ricordi di valli nel cuore favolose  
(*Verso il Natale 1943*, DA)

Verso gli approdi dell'innocente vita  
(*Un giorno*, DA)

E nel colare della resina eterna  
(*Nel bosco per legna*, DA)

Nei trasalimenti della gelida luce  
(*Nel bosco per legna*, DA)

Sopra la sirena del battello serale  
(*Ad un solo pensiero*, DA)

Questi pochi esempi (potrei farne altri anche con moduli differenti) dimostrano come Rebora in DA tenda alla costruzione di moduli collaudati anche con la funzione di agevolare la tessitura metrica; in questo caso facilitando la cesura sintattica e la composizione per emistichi: una sorta di "automaniera" insomma.

VE, infine. Statisticamente abbiamo notato una caduta delle misure più ampie dell'endecasillabica e una concentrazione sul dodecasillabo. Tuttavia è proprio qui che Rebora rompe il tabù delle quattordici sillabe con due versi che eccedono la misura. Il dato più impressionante però

è che sembra cadere tutta la sapienza metrica accumulata negli anni passati; o, per attenuare la formulazione, il tentativo è quello di evertere tutti i dispositivi collaudati, di creare un effetto di “alea” attraverso la scompaginazione delle ricorsioni stilistiche. Reborà ora non pensa più al verso lungo come a un’unità scomponibile, né tantomeno a una catena verbale da far combaciare a uno schema ritmico soggiacente. Lo si vede bene nel dodecasillabo. La propensione, solida invero, alla composizione quinario più settenario anapestico si fa del tutto periferica (conto solo due occorrenze certe su diciotto); i tipi di combinazione variano notevolmente senza una norma rinvenibile; i *patterns* si moltiplicano e ora a prevalere sono due criteri: 1) il distanziamento degli ictus: il dodecasillabo rincorre ora la prosa; 2) l’andamento dattilico esemplato sull’endecasillabo di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> in cui l’individuazione della cesura è sempre più demandata all’arbitrio del lettore. Quanto al primo punto, il distanziamento degli ictus è anche favorito da un alleggerimento ritmico proprio della lettura sintattica e della posizione volutamente debole degli accenti:

ira alla venerazione dei cadaveri 12 [1-7-11]  
(*Con la cometa*, VE)

e più si fa dolorosa e sfiduciata 12 [“4”-7-11]  
(*Domenica*, VE)

nella piazza della stazione centrale 12 [3-“5”-8-11]  
(*Una sera*, VE)

Una situazione che si riflette anche nelle misure lunghe: il tetradecasillabo, che abbiamo visto in DA essere strettamente regolamentato, si presenta ora a campata unica e sostenuto ancora dai tre ictus distanziati:

I passanti nascondevano la meraviglia 14 [3-7-13]  
(*Mercoledì pomeriggio*, VE)

Stessa sorte per l’inedito verso di quindici sillabe:

che sia diverso dalla continuazione del mondo  
(*Parole per l’ultima notte dell’anno*, VE)

La posizione explicitaria e il contesto di estremo raccordo metro/sintassi, mi fanno propendere per una lettura a tre accenti forti (4-11-14), ancora improntata alla povertà ritmica e all’elegia della prosa.

In conclusione, in Reborà il sistema metrico è in continua evoluzione e tuttavia la cesura dei primi anni Cinquanta si segnala per un cambio di progetto repentino che investe tutti i versi lunghi: questi recedono nel numero, fino a coprire una quota fortemente minoritaria come in MI; vengono meno i vari dispositivi messi a punto in DA; si sostituisce al principio della combinazione e del canone meccaniche più facili impostate sul numero di arsi e sul ricorso alla prosa. La *ratio* normativa cede il posto all’alea e alla semplificazione con un tasso di innovazione che si accresce proprio dalla metà degli anni Quaranta.

### Situazione quantitativa in diacronia

In Sereni la crescita degli endecasillabi ha un andamento costante, se non aritmetico: parte da una quota notevolmente minoritaria (copre meno di 1/6 di versi nella produzione degli anni Trenta), per arrivare a costituire più di 1/3 della versificazione di DA e SU56 (cfr. Tabella 18a dell'*Appendice tecnica*). La selezione dei *patterns* indica il grande privilegio accordato alle ritmiche più canoniche e regolari: le forme giambiche e quelle anapestiche (vedremo poi se sussiste una reale differenza d'uso) raggiungono sempre (ma con particolare forza in PG e SU56) quote maggioritarie. In particolare, tra le forme con accenti in sedi pari è lo schema privo di ictus forte in 8<sup>a</sup> (quello con andamento ritmico “conclusivo” e discendente) a risultare costantemente preferito agli altri. Ma ciò che più stupisce nell'analisi quantitativa è la tendenza a individuare in ogni raccolta un modulo forte. Una tendenza che viene superata solo all'altezza di SU56: ciò significa che ora Sereni lavora su più tastiere ritmiche, padroneggia e varia di più rispetto a prima; si produce cioè, nel tempo, una maggiore diversificazione degli schemi: un processo opposto a quello già incontrato in questi spogli, di accentramento e di monopolio di pochi schemi forti. In SU56 si nota anche una crescita costante (come in Rebora) dei giambi senza 6<sup>a</sup> sede. Il *pattern* più sottoposto a ripensamenti è invece (oltre quello senza 6<sup>a</sup>) l'anapestico di 3-6-10.

La vera innovazione è facilmente individuabile nell'introduzione dei versi lunghi, in perfetta coincidenza con i primi testi poi inseriti in SU: insomma, ancora una volta si segnala uno scarto nei primi anni Cinquanta. Il dodecasillabo, che pure conta qualche (sparuta) occorrenza nelle raccolte precedenti, registra un cambio di passo solo con SU56: da PG a DA sembra più rispondere a un criterio di ipermetria: fino alla metà degli anni Quaranta i dodecasillabi rientrano chiaramente nell'orbita endecasillabica. La crescita esponenziale in coincidenza di SU56 è spiegabile invece solo se si coglie una trasformazione profonda: il dodecasillabo si profila ora come verso autonomo dotato di procedure e regole proprie. Anche per quanto riguarda l'insieme dei versi che abbiamo chiamato “alessandrini” è sempre con SU56 che si registra uno sviluppo importante: qui arriva a occupare una quota vicina al 10%. Tradotto in termini generali dunque è solo con l'ultima raccolta considerata, cioè con i testi composti dopo il 1945, che le misure versali distese, dall'endecasillabo in avanti, raccolgono la maggioranza assoluta delle occorrenze (51%); prima, DA compreso, i versi lunghi raccoglievano solo 1/3 della totalità dei versi: una tendenza che abbiamo visto disegnare oramai un percorso comune tra gli autori del campione e che rileva la necessità di approntare misure “discorsive”. Anche Sereni infine, opta per misure contenute tra le tredici e le quattordici sillabe, avventurandosi solo di rado in contesti “esametrici”. Una prassi che sembra confermata anche dal numero di accenti per verso, mediamente attestati tra i 4 e i 5 (cfr. Tabella 18e dell'*Appendice tecnica*). Ciò significa, in definitiva, che sebbene avverta nel tempo l'esigenza di impiegare campate versali più vaste, a discapito delle misure brevi e brevissime, ragiona sempre su dimensioni ritmicamente “controllabili”. Ma questi elementi dovremo analizzarli nel dettaglio.

## Endecasillabo

Anche Sereni dimostra una grande tendenza alla formalizzazione sin dalla fase d'esordio. La produzione della metà degli anni Trenta raccolta da Isella in PG si segnala in effetti per una grande ricorsività degli impieghi metrici. Anzitutto, come noto, Sereni privilegia il versoliberismo: in contesti simili l'endecasillabo si trova spesso isolato e in alternanza libera (quanto sporadica) con versi di misura inferiore. Questo impiego garantisce al metro il potere di "pedale" ritmico: restituisce la cadenza fondamentale all'intero componimento. Ma come è costruito formalmente? Quattro sono i tratti distintivi, che Sereni ritiene difficilmente negoziabili: 1) l'indistinzione tra attacco giambico e attacco anapestico; 2) modularità a tre accenti forti con l'assoluta preminenza della sesta sede tonica (vero cardine dell'endecasillabo) a scapito dell'ottava, con la conseguente costruzione di una curva prosodica "discendente": solo questo modulo copre esattamente 1/3 di tutte le occorrenze; 3) scansione sintattica che asseconda la tripartizione accentuativa; 4) predilezione (con deroghe) per il principio di coincidenza metro/sintassi. Questi elementi, sommati alla tendenza a posizionare il metro in sedi prestigiose (i soliti inizio e fine di sequenza, incipit/explicit), restituiscono l'immagine di un trattamento assieme un po' scolastico e oratorio della misura. Una mistura che si coglie facilmente nella serialità strutturale:

Ora diètro parèti di cristàllo  
(*La sosta*, PG)

La svelàta bellèzza dell'inverno  
(*Lontananze*, PG)

Altri trèni rombàrono da Nòrd  
(*Un anno*, PG)

La città popolàta di bandière  
(*Locomotive a sbuffi sordi*, PG)

In FR l'aumento consistente produce innovazioni importanti. Anzitutto gli endecasillabi cominciano a rapportarsi con altri endecasillabi; non compaiono più solo sporadicamente in contesti liberi: ora si aggregano a creare catene isosillabiche. A partire da questo nuovo contesto, occorrerà soffermarsi anche sulle dinamiche di incontro. Come si comportano, cioè, gli endecasillabi in gruppo? Il primo dato è che l'aumento quantitativo innesca una serie di strategie di differenziazione morfologica e di *variatio* ritmica: insomma la possibilità di incontri isosillabici comporta un principio di diffrazione dei *patterns*. Accanto al modello forte, a tre accenti, con sede principale di 6<sup>a</sup> (di schema 2-6-10 e 3-6-10) e tripartizione sintattica, si cominciano a profilare altri moduli che entrano in concorrenza con il maggioritario: anzitutto quello di 4-6 (o meglio di 4-8) impostato su una struttura sintattica bipartita:

All'ultimo tumulto dei binari	11 (2-6-10)
Hai la tua pace, dove la città	11 (4-6-10)
In un volo di ponti e di viali	11 (3-6-10)
Si getta alla campagna	7 (2-6)
E chi passa non sa	7 (3-6)

Di te come tu non sai	8 (3-7)
Degli echi delle cacce che ti sfiorano	11 (2-6-10)
(3 dicembre, FR)	

Oppure il modulo dattilico, che costituisce ancora una volta una “coppia minima”: istituisce un meccanismo di “scarto” e di lancio. Un caso perfetto si ritrova in *Domenica sportiva*. Qui, la versione definitiva di FR ricostruisce due endecasillabi camuffati nella prima stesura e, volendo leggere il verso d’attacco come endecasillabo (con dialefe tra “verde” e “è”: un’ipotesi non da scartare tenendo conto del contesto riccamente endecasillabico) si crea una sequenza pericolosamente inerziale rotta proprio da un cambio di schema accentuativo:

Il verde`è sommerso in neroazzurri.	11 (2-6-10)
Ma le zebre venute di Piemonte	11 (3-6-10)
Sormontano riscosse a un hallalì	11 (2-6-10)
Squillato dietro barriere di folla	11 (4-7-10)

Oppure la variazione può insistere anche solo su ragioni sintattiche: il modulo tripartito, costituisce una sorta di attesa ritmica che deroga anche al principio di parità ritmico/sillabica; la sua scompaginazione avrà allora la stessa funzione di rottura della melodia inerziale:

e dà i suoni   di zoccoli   e canzoni	11 (3-6-10)
e m'attardo   smarrito   ai tuoi bivi	11 (3-6-10)
m'accendi   nel buio   d'una piazza	10 (2-5-9)
una luce di calma,   una vetrina	11 (3-6-10)
<i>(Inverno a Luino, FR)</i>	

In FR insomma, pur permanendo come modello maggioritario l'endecasillabo già incontrato in PG (schema 2/3-6-10, coincidenza metro/sintassi e esposizione in sedi importanti), scattano una serie di meccanismi di “salvaguardia” del principio di varietà ritmica. In tal senso Sereni appronta nuovi moduli in concorrenza disciplinata con lo schema principale.

La struttura dell'endecasillabo sereniano muta con DA: una evoluzione che si verifica già in sede di dati quantitativi: cala notevolmente l'incidenza del *pattern* "anapestico" (3-6-10), come viene meno il principio, cardine in PG e FR, della debolezza strutturale dell'ottava sede e della centralità della sesta. Qual è allora la nuova morfologia? La struttura rinnovata che si profila in DA prevede il "ritardo" dell'accento d'attacco sulla quarta sillaba (contro la predilezione sulla 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>) e il rafforzamento dell'ottava sede non necessariamente a scapito della sesta. Il nuovo assetto accentuativo tende quindi a stemperare proprio quell'andamento ternario enfatico, caratteristico di PG e FR che in effetti sembra permanere con regolarità, come si vede da questi esempi, solo nelle sedi finali:

nel fragore dell'ultimo viadotto.  
(*La ragazza d'Atene*, DA)

Di pietà di speranza di timore  
(*La ragazza d'Atene*, DA)



Con un gorgo di voci faticose  
(*Un improvviso vuoto del cuore*, DA)

Delle tende che sbattono sui pali  
(*Non sa più nulla, è alto sulle ali*, DA)

Ora invece si punta su una bipartizione del verso, spesso accentuata dalla rinnovata compilazione sintattica e facilitata proprio dal contatto delle sedi toniche di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> che accelera la sillabazione nel segmento centrale:

Deboli voli, nomi inerti ormai      11 (4-6-8-10)  
(*La ragazza d'Atene*, DA)

Un incolore giorno. E come sfuma    11 (4-6-8-10)  
(*Rinascono la valentia*, DA)

Se si aggiunge a questo quadro una deroga alla coincidenza del rapporto metro/sintassi, con una marcata presenza di fenomeni di inarcamento, si coglie immediatamente il nuovo trattamento spiccatamente antioratorio dell'endecasillabo in DA. Insomma Sereni innova con una certa frequenza: in particolare è evidente il salto da un endecasillabo sostenuto e "manieristico" di PG e FR a uno su cui ha lavorato un principio di sprezzatura.

In sede quantitativa si è notato in SU un aumento netto della misura con una consustanziale crescita della varietà tipologica. Il fenomeno rilevante nell'ultima raccolta è il venir meno di un modello maggioritario o che si intenda con ciò lo schema accentuativo, o che attenga alla compilazione sintattica, o ancora riguardi i contesti di applicazione. L'aspetto morfologico allora viene scalzato da quello tematico-contenutistico. È evidente in questo senso la specializzazione in chiave sentenziosa-clausolare della misura, una funzione già operante in DA ma ora attiva con maggiore rigore:

Adesso dentro lei par sempre sera  
(*Via Scarlatti*, SU)

e serena sarà l'anima mia  
(*Viaggio all'alba*, SU)

E cerca e tenta e ancora si rassegna  
(*Finestra*, SU)

Dunque ti prego non voltarti amore  
E tu resta e difendici amicizia  
(*Anni dopo*, SU)

Ma nulla senza amore è l'aria pura  
(*Mille miglia*, SU)

Ma come tarda la luce a ferirmi  
(*Viaggio all'alba*, SU)

Gli squali che laggiù solcano il golfo  
Presto tra loro si faranno a brani  
(*Gli squali*, SU)

Oppure compaiono tessiture che, grazie al supporto della selezione lessicale e di espedienti retorici, restituiscono l'immagine di un endecasillabo di "secondo grado", come messo tra parentesi e esibito nella sua natura iperclassica:

Ancor giovane d'anni e bella ancora  
(*Mille miglia*, SU)

Con le rade ci bacia ultime stille  
(*Anni dopo*, SU)

Se si aggiunge a questi due fenomeni appaiati (specializzazione sentenziosa e classicismo "parodizzato"), il venir meno evidente delle inarcature, cioè la tendenza in SU a reintegrare in modo sistematico quel rapporto metro/sintassi che era venuto meno in DA, si colgono i tratti un percorso non troppo dissimile, nei suoi tratti profondi, da quello incontrato in Penna, in cui l'endecasillabo, tra fine anni Quaranta e primi anni Cinquanta è fatto oggetto di una ripresa che potremmo definire *kitsch*. Perché? Non sottovaluterei una ragione puramente formale: i versi lunghi, introdotti in SU, più adatti a espletare funzioni discorsive, affiancano (e in alcuni casi sostituiscono) la funzione "prosastica" che Sereni affida all'endecasillabo (come si è visto in DA, con il trattamento antioratorio): una volta approntato il nuovo strumento versale, la misura più canonica può specializzarsi e "impreziosirsi".

### *I versi lunghi*

Abbiamo già accennato come in PG, in FR e in DA i versi superiori alla misura endecasillabica fossero del tutto residuali e che è esattamente dopo la chiusura di DA, e in particolare con la produzione compresa tra il 1946 e il 1956, che avviene quel fenomeno, già notato a livello dei dati quantitativi, di introduzione massiccia, o di centralizzazione, dei versi lunghi: la vera novità nella versificazione di Sereni.

Cominciamo osservando il comportamento dei dodecasillabi. Data l'esiguità della produzione sino a DA e la sostanziale omogeneità degli impieghi è possibile fornire una panoramica unitaria. Caratterizzerei questa misura per tre aspetti fondamentali: 1) la debolezza generalizzata della cesura, e, ove c'è, irregolarità degli emistichi; 2) la varietà non disciplinata degli schemi accentuativi e 3) la casualità del posizionamento nel contesto versale. La spinta a una lettura ipermetrica, e quindi l'attrazione verso l'endecasillabo è di fatto censurata dal venir meno del requisito fondamentale perché si abbia ipermetria: l'omogeneità di contesto. Due sono gli schemi accentuativi privilegiati: 1-4-7 o 2-5-8, ad attacco dattilico quindi:

La stanza si fece caverna di mare  
(*Ritorno*, PG)

Che irrompe con me nel tuo quieto mattino  
(*A M. L. sorvolando in rapido la sua città*, FR)

Sfumano i volti dilette, io resto solo  
(*Un improvviso vuoto del cuore*, DA)

Anche il trattamento del tredecasillabo fino a DA è poco disciplinato, sebbene, rispetto al dodecasillabo, ammetta una preferenza per le sedi di lancio o latamente discorsive (inizio e fine sequenza) e, nonostante la debolezza strutturale della cesura, preveda una tendenza alla composizione senario più settenario:

ancora posso entrare | nel tuo tempio d'erbe      13 7(2-4-6)+6(3-6)  
(*Principio d'estate*, PG)

Assorto nell'ombra | che approssima e fa vana      13 6(2-5)+7(2-6)  
(*Piazza*, FR)

Avvilite delizie, | non meglio del filo      13 7(3-6)+6(2-5)  
(*Villa paradiso*, DA)

Ma insomma, un'identica situazione di anarchia metrica è facilmente estendibile a tutte le altre misure lunghe (che possono contare, per altro, su cinque esemplari: un numero irrisorio).

La versificazione comincia a risultare meglio disciplinata in SU. Da un punto di vista generale le innovazioni notevoli riguardano due aspetti: la rigorosa disposizione in sedi di privilegio e l'iscrizione altrettanto seriale in contesti endecasillabici. Legando i due aspetti se ne deduce l'orientamento discorsivo, essendo chiaramente introdotte in posizioni di snodo logico, in apertura o in chiusura di sequenza periodale, per garantire maggior respiro all'argomentazione. Anche morfologicamente sembrano rispondere a criteri più regolamentati. Il dodecasillabo ad esempio è previsto in due versioni: una con quinario e settenario:

è morto tempo | da spalare al più presto  
(*Il tempo provvisorio*, SU)

Svetta ancora allo svolto | la vecchia pianta  
(*La repubblica*, SU)

Oppure come chiaro rincalzo endecasillabico, in lettura ipermetrica:

Ma nulla senza amore è l'aria pura      11  
L'amore è nulla senza la gioventù      '12  
(*Mille miglia*, SU)

O ancora, in incipit e seguito da due endecasillabi regolari a creare dunque una serie isosillabica:

Un grande amico che sorga alto su me  
(*Il grande amico*, SU)

Se dunque il dodecasillabo ha ancora aspetti di contiguità con la misura immediatamente più breve e più prestigiosa, le misure più ampie, a partire dal tredecasillabo sviluppano meccaniche proprie.<sup>77</sup> Da questo punto di vista tetradecasillabi, pentadecasillabi e misure ancora superiori trovano tutte la loro perfetta regolarità, con cesure e schemi accentuativi ben scanditi:

delle mura smozzicate | delle case dissestate                      16[8(3-7)+8(3-7)]  
(*Il tempo provvisorio*, SU)

Con perfetta armonizzazione ritmica rispetto agli endecasillabi successivi; o ancora:

Da Chiasso a Capolago | dopo il rombo del treno                      14[7(2-6)+7(3-6)]  
(*Paura*, SU)

O infine, in incipit (come il verso precedente), addirittura un verso di ben 18 sillabe, a creare con l'ovvia sinalefe due novenari pascoliani perfetti:

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema    18[9(2-5-8)+9(2-5-8)]  
(*Un ritorno*, SU)

Insomma è chiaro il trattamento raffinato anche dei versi lunghi, sia per quanto riguarda la composizione, sia per quanto riguarda la ricchezza di ictus. In questo quadro in effetti sono i versi meno disciplinati (dodecasillabo e tredecasillabo) a svolgere funzioni narrative vere e proprie, assumendo un profilo più flessibile e adeguato ai diversi contesti locali. I versi più ampi, come visto, tendono anch'essi, invece, alla composizione "erudita". Tuttavia è evidente che la maggiore estensione versale, che è un'innovazione di SU, è funzionale all'inclinazione discorsiva. In questo senso l'endecasillabo diventa un'opzione fra le altre disponibili sul piano dei versi sufficientemente lunghi per impostare un giro sintattico ampio. È da questa disponibilità che emerge la specializzazione "di secondo livello" di cui abbiamo parlato.

In conclusione, Sereni è un autore che costruisce sin dagli esordi un sistema di regole metriche molto rigido. Tuttavia, e va ravvisato ancora una volta, la cesura più importante sarà da porsi nella produzione post 1945: nel senso di una propensione sempre maggiore a misure ampie; dell'introduzione e disciplinamento del verso lungo; della rigida specializzazione delle misure (in particolare endecasillabo in funzione iperclassica e dodecasillabo/tredecasillabo come verso narrativo); infine nell'innescare di una dinamica che punta all'innovazione continua rilevabile dal forte cambio di progetto tra DA e SU56.

### *Sinisgalli*

Situazione quantitativa in diacronia

Approdiamo così all'ultimo autore del campione. Sinisgalli ha un comportamento metrico eccentrico rispetto a quanto abbiamo visto sinora: 1) vede un recedere continuo degli endecasillabi (cfr. tabella

---

<sup>77</sup> Va comunque detto che Sereni in questa fase sembra preferire di gran lunga soluzioni di composizione attraverso misure inferiori piuttosto che tentare la strada "esametrica".

21b); 2) per tutto il periodo considerato l'aggregato endecasillabo-versi lunghi rimante costantemente minoritario, raggiungendo a stento l'1/3 delle realizzazioni complessive. Se dovessimo poi tracciare un grafico degli impieghi risulterebbe come un V rovesciata, con un massimo di sfruttamento dei versi ampi nella raccolta di mezzo (NCE, 1947) e un abbassamento agli estremi. Insomma la raccolta più irregolare pare proprio NCE: è sempre qui che si raggiunge il numero massimo di dodecasillabi e alessandrini che addirittura sormontano l'endecasillabo.

Per quanto attiene alla questione dell'endecasillabo si verificano queste dinamiche:

- 1) un principio di "dispersione": l'accentramento molto forte in VM sul *pattern* di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> viene sostituito da un impiego nei fatti paritario giocato fra molti schemi in NCE e soprattutto in VV;
- 2) a parte i due punti fermi rappresentati dalla tenuta strutturale della 6<sup>a</sup> sede, che è elemento costante nell'andamento giambico e la sorprendente forza del "dattilo", Sinisgalli manifesta una tendenza alla continua innovazione;
- 3) la progressiva erosione dell'endecasillabo viene traguadata da una predilezione sempre più spiccata per i moduli irregolari, con particolare forza in VV per lo schema prosastico e dimesso a accenti distanziati. Nell'ultima raccolta considerata, i moduli meno regolari raggiungono da soli circa il 52% (la maggioranza assoluta quindi) delle occorrenze endecasillabiche (cfr. Tabella 21c). La tendenza è chiaramente verso l'alleggerimento e il disimpegno da formulazioni metriche troppo ardite.

Cosa accade invece per quanto riguarda la situazione dei versi lunghi? Abbiamo già detto che in questo caso la dinamica è più irregolare rispetto al percorso (decescente) degli endecasillabi. Il punto di irregolarità è chiaramente da riscontrarsi in NCE: è qui che abbiamo un picco quantitativo notevole ed è qui che riscontriamo la massima diffrazione degli usi. Vi è una sostanziale parità tra misure; nella prima e nell'ultima raccolta, invece, Sinisgalli adopera chiaramente i versi in ordine decrescente al crescere della misura. Insomma si segnala, come più volte si è potuto notare, un picco di "difficoltà" metrica negli anni Quaranta e un deciso disimpegno e semplificazione nell'ultima produzione considerata. Questa tendenza che stiamo riscontrando su base quantitativa è rafforzata dal dato sul numero di ictus per verso. È significativo riscontrare come mediamente si realizzi una progressiva diminuzione del numero di toniche: da un massimo di "asperità" accentuativa in VM ad una diminuzione significativa nell'ultima raccolta: qui (come detto a parità di misure) la media di accenti per verso si ferma a 3-4 (cfr. tabella 21g).

Come interpretare questi dati? Certamente tendenza alla prosa, ma soprattutto disimpegno da un modello che vede nella complicazione metrica e nel virtuosismo versificatorio un *primum* della pratica poetica. Insomma si punta alla semplificazione della pronuncia e della dizione e all'alleggerimento tonale.

### *Endecasillabo*

L'endecasillabo di Sinisgalli è sottoposto a una rigida disciplina compositiva sin dagli esordi. In VM sia le tipologie sia i contesti sono normati. Ne segnalerei, nella fattispecie, due. È notevole ad esempio la serialità con cui aggira o indebolisce la penultima sede tonica, generalmente l'ottava, attraverso il

posizionamento di elementi non semantici come articoli o preposizioni; una procedura che abbiamo già riscontrato in altri autori, ma che Sinisgalli sfrutta con particolare sistematicità:

Si scopriva la terra e nelle mani  
(*Al tempo delle vigne*, VM)

Ogni notte e nell'ora della morte  
(4, VM)

Le locuste pietose dei profeti  
(6, VM)

Fiduciosa la sera mi consola  
(8, VM)

La seconda tipologia prevede l'assorbimento di un trisillabo o quadrisillabo in *rejet*, segnalato da pausa forte; questo espediente crea un verso spezzato, garantendo complicazione e accelerazione ritmica:

Inesperti. Il ramarro non la teme  
(*Giorno aperto*, VM)

Felicità. Sazio è il fuoco e sul volto  
(*Ventoso*, VM)

A sassate. La luce nuova è aperta  
(15, VM)

Occupà, il porco bianco fa più lume.  
(2, VM)

Se queste sono modalità standard di versificazione, non si allenta la formalizzazione anche per ciò che riguarda i “dispositivi verticali”, i modi cioè di legare assieme gli endecasillabi. Naturalmente è possibile trovare questo metro in tutti i contesti possibili (assieme a versi lunghi, versi brevi o in catene isosillabiche) ma Sinisgalli disciplina ugualmente le forme di incrocio a seconda del *pattern*. Lo schema che presenta debolezza strutturale di 8<sup>a</sup> in particolare nella forma del verso-frase, privo cioè di inarcature, sintatticamente autonomo, tende a addensarsi in catene anisosillabiche e irregolari con versi che presentano le stesse caratteristiche (debolezza della penultima e autonomia sintattica). In questo caso si crea una solidità inerziale, un sillabato monodico molto peculiare, una sorta di riscrittura del dettato giustappositivo simbolista:

Scirocco risale arido *la* costa.  
Il pastore ha perduto *la* mandria  
[...]  
Alla nostra estate *sulla* terra  
(9, VM)

O ancora:

Al vento che rannuvola *la* vasca

[...]

La rana o questa luna *che* rinasce

[...]

La rete vuota in fondo *alla* peschiera

(17, VM)

Per anni mi soccorse *la tua* vista,

dolce compagno, quella *che* ricordo

[...]

Poi ti ho perduto e ancora *nel* miraggio

Ti rincorro estenuato *sulla* posta

Del giorno che ti rotola *nel* cerchio

(Verdesca, VM)

A questo dispositivo se ne aggiunge un secondo che prevede un grappolo endecasillabico aperto da uno schema con penultima tonica avanzata (di 7<sup>a</sup> o di 8<sup>a</sup>), seguito da moduli con accento forte di sesta, o viceversa:

Spuntano gemme dai salici appena                      11(1-4-7-10)

[...]

Di là dal colle non potrai tornare                      11(4-8-10)

In quest'aria delusa, sulla breccia                      11(3-6-10)

(*Spuntano gemme dai salici*, VM)

E le lettere scritte a sera tarda.                      11(3-6-8-10)

Forse la vita è bella...                      7(1-4-6)

In quell'inferno là in fondo alla via,                      11(4-7-10)

alla pioggia, alla noia, in quell'odore                      11(3-6-10)

di carbonella sotto la tettoia                      11(4-6-10)

(*Naia noia*, VM)

Per riassumere i punti già visionati e aggiungerne altri circa la situazione della misura in VM:

- 1) endecasillabo con forte debolezza di ottava: presentano in tale sede articoli o preposizioni, elementi non semantizzati inadatti a essere caricati di compiti ritmici. In questo caso si tenta la monotonia col verso frase;
- 2) endecasillabo con *rejet* trisillabico o quadrisillabico. Sfruttato generalmente come “acceleratore” ritmico;
- 3) è possibile individuare una ricorsività che prevede una coppia (o un grappolo) di endecasillabi, il primo dei quali con accento di 7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> e il secondo solo di 6<sup>a</sup>;
- 4) Vaga preferenza per il ritmo dattilico in posizione “notevole”;
- 5) Riscontro di una terza tipologia a cesura centrale;

Cosa accade nelle altre due raccolte? Ebbene dopo VM si assiste a una grande volatilità degli usi. In NCE alcuni dispositivi incontrati nella raccolta precedente permangono (come la debolezza dell'ottava sede), altri recedono (l'endecasillabo franto o la catena isoritmica). Ma in realtà il riassetto dell'endecasillabo è in gran parte debitore, anche in questo caso, dell'immissione dei versi lunghi, che come abbiamo detto mutano completamente il panorama metrico. Con l'impiego di nuove misure che assolvono il compito di farsi carico dell'argomentazione, l'endecasillabo può specializzarsi. In NCE in chiave antifrastica: viene eletto a modello base il segmento che comprende tutte le varianti più prosastiche e irregolari (con accento di settima, di quinta o a ictus distanziati), ma soprattutto Sinisgalli lega la sorte del verso a contenuti grotteschi, scatologici o del tutto prosaici, specializzandolo tematicamente:

tra i cespi brulicanti di zanzare  
(*Lucania*, NCE)

La gente va e viene con le bottiglie  
(*16 settembre 1943*, NCE)

Mia madre rovistò tra le tue carte  
(*Epigrafe*, NCE)

Appesa ai rami è una palla di stracci  
(*Circonvallazione Clodia*, NCE)

Dimore che amava, zeppe di sedie  
(*Crepuscolo di febbraio a Monte P.*, NCE)

I peperoni calati nell'olio  
(*Paese*, NCE)

Le mosche cherubine sullo sterco  
(*Mosche cherubine*, NCE)

Che salgono dalle pozze di merda  
(*Quaresima a Valle Giulia*, NCE)

Insomma, semplificazione delle procedure e specializzazione. Abbiamo un riscontro di questo processo anche in VV, solo che qui cambia completamente, quanto repentinamente, di segno. Si è già osservato qualcosa di simile in Sereni: una volta rotto il monopolio dell'endecasillabo come "verso lungo" gli si possono affidare compiti specifici, in particolare un ritorno "di secondo grado" alla sostenutezza della dizione o il farsi carico di veicolare sentenze o espressioni significative; da qui le forme di iperclassicismo o di maniera esibita. È esattamente ciò che si riscontra in VV, in cui per altro il verso cade isolatamente in mezzo a versicoli o comunque a misure minori. Troviamo fatture iperelaborate e quasi barocche, accresciute dalla sede prestigiosa (incipit o explicit):

Quale seme, qual polline, qual germe



*(O sostanza retrattile, VV)*

dell'insetto vibrante d'oro d'indaco  
*(I sambuchi, VV)*

Persefone dalla fronte severa  
*(Eri un poco più cieca ogni sera, VV)*

I teneri pegni, i fossili fiori  
*(In memoria, VV)*

O si incarica di esprimere clausole sentenziose:

A quell'età bisognava morire  
*(Breve storia, VV)*

Ci teniamo in difesa di portenti.  
*(Uno squillo, VV)*

Il più bel tempo dell'anno si offusca.  
*(Valle Giulia, VV)*

Morire non si può, la sera è gaia  
*(Primavera a Chiaia, VV)*

Insomma dalla seconda metà degli anni Quaranta l'uso dell'endecasillabo passa per una razionalizzazione delle funzioni e un fondamentale processo di semplificazione delle dinamiche di compilazione.

### *I versi lunghi*

Per evitare ancora una volta il rischio di dispersione che questi spogli possono comportare proverei a riflettere su una misura campione. Il tredecasillabo ha il vantaggio di essere una tipologia sfruttata con una certa costanza in tutte le raccolte (cosa che non accade ai versi lunghi e lunghissimi) e ha una dimensione tale da rifuggire da una tentazione puramente ipermetrica (cosa che potrebbe verificarsi con il dodecasillabo). Ragioniamo dunque sui suoi impieghi e le sue forme. In VM e in NCE ha una struttura del tutto consimile. Si presenta al solito come verso composto, con una cesura non sempre marcata dalla punteggiatura ma ben visibile, in due varianti. La prima consiste nella formula senario + settenario (e viceversa):

La ferita aperta | nel fianco della volpe  
*(Dolce compagno dove sei?, VM)*

Lucenti, mi allungo | sul folto biancospino  
*(Vecchia strana perduta, NCE)*

Non è possibile rinvenire una logica costante nella fattura ritmica degli emistichi: il settenario in particolare presenta possibilità di esecuzione molto diversificate.

La seconda modalità contempla l'addizione quinario + ottonario. Anche qui, la disposizione accentuativa non pare riducibile a modelli predefiniti (il thoveziano su tutti): l'importante per Sinisgalli è far sentire la cesura, cogliere l'impuntatura ritmica a metà verso:

Sotto le ascelle, | gli anni belli sulla nuca  
(*Bruceranno le immagini moleste*, VM)

Crepitano nei soffitti | delle dimore  
(*Elegia romana*, NCE)

Ma ciò che stupisce maggiormente in queste due raccolte è la notevole ristrettezza dei meccanismi sintattici che governano il verso. In sostanza sono riducibili a due schemi maggioritari. O la proposizione con complemento specificante:

Di foglie risale il ciglio della murata  
(*Mi difendo a questa raffica*, VM)

Nel dormiveglia le voci della regata  
(*A mani aperte mi fa giorno*, VM)

Crepitano nei soffitti delle dimore  
(*Elegia romana*, NCE)

Animale legato alle pieghe dei panni  
(*16 settembre 1943*, NCE)

Oppure con complemento di luogo:

Valse la voce di chi grida nel deserto.  
(*Su queste alture*, VM)

le nostre vane orme nella putrida luce  
(*Versi per una chiocciola*, NCE)

Che si nascose a leggere nei tuoi giardini  
(*Elegia romana*, NCE)

Questa funzione eminentemente specificante, di moltiplicazione dei dettagli discorsivi, fa del tredecasillabo una misura a vocazione non lirica: assolve funzioni chiaramente improntate alla prosa. Con VV si avverte un cambiamento importante. Sui 20 esemplari complessivi ben 12 sono posti in sedi di rilievo, 4 in incipit assoluto. Anche gli schemi vengono tessuti con maggiore rigore. In particolare l'articolazione che prevede un quinario e un ottonario consta di un solo modulo con l'emistichio più lungo con accenti di 3<sup>a</sup> e di 7<sup>a</sup>, al contrario della dispersione rilevata in VM e NCE:

il poeta sopravvive. | La sua fortuna

8(3-7)+5

(*Post scriptum*, VV)

le ceste d'uova, | le parole di cordoglio                      5+8(3-7)  
(*Pasqua* 1952, VV)

E le tempeste | sulle carte siccitose.                      5+8(3+7)  
(*Fenice del nostro risveglio*, VV)

Come pure il tredecasillabo assume funzioni di regolatore ritmico, diversificando il peso accentuativo a seconda della sede. Se in incipit si privilegerà il modulo a quattro accenti:

Appèna visibile incolòre impalpàbile  
(*Appena visibile*, VV)

Si spegnèvano al sòle le piccole fiàmme  
(*Fiera di San Giorgio*, VV)

in explicit o in chiusura di sequenza si opterà per lo schema a tre accenti:

il censimènto delle fòglie del viàle  
(*Con quale assillo*, VV)

E le tempèste sulle càrte siccitòse!  
(*Fenice del nostro risveglio*, VV)

Da questi ultimi sondaggi rileviamo due fenomeni: netta cesura negli usi all'altezza di VV e processo di specializzazione che consiste nel disciplinare morfologia e usi della misura.

### *Uno sguardo dall'alto*

Cosa cavarne da questa massa enorme, contraddittoria e vagamente anarchica di dati? Il senso di vertigine che se ne ricava è il sintomo naturale che si prova nei confronti di un sondaggio stilistico, che, come già detto nell'introduzione, deve assolvere anzitutto ad una funzione documentale, autonoma rispetto alle argomentazioni critiche. La dispersione viene logicamente prima della sintesi, lo sguardo d'insieme deve sopraggiungere e mettere ordine nel caos dei fenomeni. Proverei dunque a tirare le fila di questa ampia disamina, prima di procedere oltre.

Esordirei riassumendo i profili più tecnici e successivamente ragguagliando sulle tendenze complessive. Anzitutto, sulla morfologia dell'endecasillabo: le differenze ritmiche percepite dall'“orecchio” degli autori selezionati, sulle quali vengono poi impostati i sistemi di variazione melodica, ricadono tutte tra la sesta e l'ottava sillaba. In particolare si statuiscono queste coppie minime: endecasillabo a tendenza giambica privo di tonica in sesta sede (e con ictus in ottava) *versus* endecasillabo a tendenza giambica privo di tonica in ottava (e con accento di sesta); endecasillabo a tendenza giambica *versus* endecasillabo a tendenza dattilica (con accento principale di 7<sup>a</sup>). Quest'ultimo rileva poi una scarsa elasticità e un alto grado di specializzazione, collocandosi quasi

esclusivamente in sedi di “lancio” o di interruzione di catene inerziali e venendo per lo più considerato come schema “comico” e abbandonato in contesti di massima sostenutezza. Si conferma così quanto sostenuto da Bertinetto sulla centralità del segmento centrale. Non concordo con Bertinetto però quando nega rilevanza ritmica al segmento iniziale.<sup>78</sup> Da questi spogli emerge in effetti un’ulteriore evidenza: se è chiara l’indistinzione tra attacco “anapestico” (con tonica di terza) e attacco giambico (di seconda), come pure l’indifferenza tra attacco in battere o in levare, si attiva una rilevanza ritmica nel caso in cui il segmento iniziale dell’endecasillabo (composto dalle prime quattro sillabe) sia percorso da due o da un solo accento. Si conferma inoltre nel sistema metrico italiano la tendenza alla sistematica debolezza dell’ottava sede. L’endecasillabo così profilato viene sfruttato solo in contesti rigidamente disciplinati: o in funzione argomentativa e raziocinante (perché uso a produrre aggettivi), oppure, come si rileva con particolare frequenza nell’ultima fase del periodo qui considerato, in funzione drammatica perché accompagnato da continue fratture sintattiche e interpuntive.

Per quanto riguarda i versi di estensione superiore si rileva un certo grado di formalizzazione solo per quanto riguarda le misure gravitanti attorno al tetradecasillabo: tredecasillabo e pentadecasillabo dunque. Perché? Con ogni evidenza perché sono le misure più facilmente scomponibili in doppi settenari. E in effetti la tendenza alla composizione dei versi lunghi prevede con grande regolarità la presenza di almeno un membro settenario e non rinuncia alla ricchezza di accenti: mediamente se ne registrano tra i quattro e i cinque per verso. Anche in questo caso dunque la poesia italiana manifesta un principio di conservatività davvero eccezionale. Conservatività che si riscontra pure nella assoluta preminenza (abbandonata solo per periodi brevi) dell’endecasillabo e nell’assoluta marginalità dei *patterns* più irregolari. Il verso lungo si connota anche per altre due regolarità: struttura sintattica generalmente fissa, che prevede un verso-frase con secondo segmento coperto da complementi di luogo o di specificazione o da subordinate relative e posizionamento in sedi privilegiate: viene dunque percepito come verso da sfruttare in funzione argomentativa.

Al di là delle caratteristiche formali, quali sono le tendenze riscontrabili in diacronia? Il metro opera secondo dinamiche più sfrangiate rispetto alla sostanziale uniformità che vedremo agire nel comparto retorico. Cominciamo però con l’elencare alcune costanti (o tendenze maggioritarie). Anzitutto si evidenzia una riconfigurazione collocabile all’altezza dei primi anni Cinquanta. In cosa consiste? 1) In modo sistematico i versi lunghi (l’aggregato composto da endecasillabi e misure superiori) conquistano ora la netta maggioranza della versificazione; 2) la varietà dei moduli che caratterizza il ventennio 1930-1950 subisce una netta semplificazione puntando su poche tipologie versali: gli endecasillabi si concentrano sempre più sugli schemi più tradizionali (giambi su tutti); i versi lunghi si riducono nei fatti alle varianti ipo e ipermetrica del tetradecasillabo; si abbandonano le soluzioni più sofisticate. Gli autori cominciano a operare attraverso pochi dispositivi ben collaudati e distintivi, in particolare per quanto riguarda la costruzione delle cellule ritmiche, la morfologia dei versi, e la specializzazione tematica delle singole misure. Che significa? Che preservano della propria versificazione (o creano *ex novo*) quegli elementi codificati e reiterabili che li differenziano dagli altri. Una pratica che vedremo ancora meglio nel caso delle figure retoriche. L’endecasillabo, anche a seguito della pressione esercitata dai versi lunghi (sempre più sfruttati in chiave prosastico-argomentativa), tende a assumere compiti ben profilati che potremmo riassumere in queste tre categorie: funzione drammatica, funzione sentenziosa-raziocinante, funzione iperclassicistica.

Il processo che abbiamo definito di semplificazione è più problematico di quanto non appaia. Mi sembra che venga declinato in due modi dagli autori del campione. Una prima modalità si attua

---

<sup>78</sup> P. M. BERTINETTO, *op. cit.*, p. 16.

nelle forme di una canonizzazione che chiamerei manieristica: esibisce conoscenze metriche e si richiama all'alta tradizione. La seconda modalità invece opera attraverso un semplice disimpegno dal canone e mostra un certo disinteresse verso l'aspetto metrico. Entrambi operano su pochi moduli base ma i primi selezionandoli tra i più nobili, i secondi scegliendo semplicemente i più flessibili e adattabili. In alcuni casi un certo capitale di formalizzazione metrica, costruito nel decennio Quaranta (una serie di pratiche ben regolamentate e formalizzate), viene sistematicamente abbandonato nell'ultimo quinquennio.

Accanto a questa vera e propria isoglossa che apre una faglia tra gli autori del campione, va evidenziata una seconda frattura. Se è vero che letteralmente la maggioranza degli autori vede una crescita tendenziale degli endecasillabi e versi lunghi attorno alla fine degli anni Quaranta e primi Cinquanta, vi è però un sottogruppo compatto che rifiuta con pervicacia questa soluzione: Calogero, Rebora e Sinisgalli (e Matacotta, solo in alcune raccolte), mantengono ostinatamente bassissima la percentuale dei versi lunghi, anche dopo la svolta del post '45. È interessante notare che questo gruppo include con precisione tutti gli autori che avranno minor fortuna critica negli anni successivi. Uno dei compiti della critica letteraria è anche quello di comprenderne il perché.

Infine, se si esclude l'esordio (sempre problematico da inquadrare), in tutti gli autori si rileva una certa omogeneità nel periodo anni Trenta anni Quaranta e una notevole mutabilità degli usi metrici nel decennio 1946-1956. Anche questo un dato in linea con quanto vedremo per la retorica. Insomma, i dati quantitativi del comparto metrico ostendono una serie di contraddizioni. Occorrerà costruire una risposta che sappia, se non sanarla, almeno accoglierla.

## Introduzione

Studiare la retorica, cioè il modo di impiego delle figure della lingua letteraria, è diventato un gesto pedante. Non certo da poco. Un primo sintomo di sfiducia nella disciplina affiora in epoca rinascimentale, quando la tassonomia dei saperi prevede una scissione tra teoria dell'argomentazione e "normativa dello stile".<sup>79</sup> L'atto di nascita del romanticismo poi, che dà avvio al panorama estetico in cui siamo tuttora immersi, coincide con l'affermazione di un principio "sentimentale": la lingua si fa strumento "plasmabile" e non più un insieme di prescrizioni pubbliche. Da qui le mitologie dello stile come visione del mondo atomizzata e espressione di una soggettività senza residui. Tutto ciò si trascina dietro, con particolare riferimento al contesto italiano ma non solo, una polemica anti intellettuale e popolare: la retorica, come disciplina dello scrivere bene in arte ma anche nel discorso civile, è una pratica dotta, separata e elitaria che fa dell'italiano una lingua museale inadatta alla diffusione nazionale.<sup>80</sup> Accanto a questo riposa una seconda ragione, più tarda: il mito dell'arte come forma creativa autonoma, opposta al lavoro alienato e strumentale.

Per uno strano paradosso, impiegare la retorica per studiare fenomeni del costume, dalla pubblicità alle produzioni medialità di consumo, prodotti estetici seriali o di massa, non è una pratica stigmatizzabile, tutt'altro. È esattamente quanto fa Barthes nello scrivere *Miti d'oggi* o Eco mentre ragiona su un film come *Casablanca*. Al contrario ne è stigmatizzato l'uso per spiegare o semplicemente analizzare l'arte "colta". La poesia italiana ha sempre rivendicato l'alta retorica in funzione ideologica, come tra virgolette: così ha lavorato «La Ronda» negli anni Venti, così l'ha adottata, in funzione "straniante" Montale o in funzione sociale negli anni Quaranta Betocchi; Sereni e Fortini infine, l'hanno usata come elemento portante delle proprie poetiche "paradossali". Questo uso per così dire "di secondo grado" è stato ed è possibile perché ha sullo sfondo un'innovazione colta trasformatasi presto in luogo comune: lo stilismo come pratica di sacralizzazione della grande autorità estetica capace di infrangere ogni norma e di costruire *ex novo* un linguaggio, che evoca un "super autore" in cui il principio di intenzionalità è assoluto e intangibile. Lo stilismo a sua volta legittima un principio novecentesco altrettanto tenace, quello della "pansemia": tutto, in un'opera d'arte, è semantizzato, significa, è messo lì perché ci dice qualcosa. Quando Mengaldo analizza il linguaggio ermetico come *langue*, come koinè rigida, sta liquidando l'ermetismo come stagione poetica *tout court*, in cui il codice ha preminenza sulle singole attuazioni.

Tuttavia fa parte dell'esperienza comune rilevare somiglianze, fenomeni di ricorsione, tratti comuni più o meno stringenti che profilano contiguità, appartenenze a circoli o a periodi. È in questo modo che creiamo canoni e poniamo soglie cronologiche. È ciò che con un termine di derivazione storico-politica potremmo chiamare "fase". Uso il termine fase per significare un qualcosa di più ampio rispetto a ciò che ci dicono i lemmi "scuola", "corrente" o "poetica" e anche per implicare un rapporto con il piano della realtà sociale più vasto di quello strettamente estetico, come poi vedremo meglio. Il problema sarà allora: perché studiare proprio la retorica per profilare una "fase", per ricostruire le sue logiche e la sua identità? Credo che questo sia un problema che pertiene alla

<sup>79</sup> BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2010<sup>12</sup>, p. 8.

<sup>80</sup> Così l'Ascoli, cit. in B. M. GARAVELLI, *op. cit.*, p. 8

disciplina letteraria e alla sua autonomia. Per non eccedere i compiti di un'introduzione di servizio mi sembra che partire dalla retorica sia un modo per costruire un piano d'analisi sul quale disponiamo oggetti di natura linguistica su cui tutti possiamo concordare. Nonostante sforzi notevoli e studi eccellenti è infatti complesso stabilire cos'è e quando è legittimo parlare di correlativo-oggettivo, di epifania (negativa e positiva), di flusso di coscienza, solo per fare gli esempi più noti. Come pure è complesso stabilire con una certa approssimazione come ritagliare un "tema". Gli oggetti della retorica sono oggetti minuti, con una definizione più o meno stabile. Ciò non significa che non si possa definire metonimia ciò che io presento come metafora; significa solo che questo spazio di incertezza è "tendenzialmente" ridotto. E se si concorda sulle definizioni di solito si è a buon punto.

Le fonti sulle quali ho basato i miei spogli sono essenzialmente tre: il già citato *Manuale di retorica* di Bice Mortara Garavelli, *Elementi di retorica* di Heinrich Lausberg<sup>81</sup> e le singole voci dell'*Enciclopedia Dantesca*.<sup>82</sup> Altra bibliografia sarà citata in seguito. Essendo un lavoro anche a base quantitativa il testo dialogherà spesso con le *Tabelle retoriche* (cfr. 1.1) poste nell'Appendice tecnica. Ogni tabella contiene la situazione di un singolo autore, organizzata raccolta per raccolta. La partizione delle figure è stata fatta accogliendo lo schema tripartito (figure di parola, di pensiero e tropi) proposto in Mortara Garavelli, come pure le varie sottocategorizzazioni.<sup>83</sup> Le cifre presenti nelle caselle sono dati numerici: riportano il numero di occorrenze dei sottoinsiemi figurali. Ogni categoria ha poi un "Indice tasso figuralità" che rileva il rapporto figura/verso per lo specifico segmento retorico. Nella riga conclusiva di ogni tabella l'"Indice tasso figurale totale" segnala il rapporto delle figure complessive per verso. Ogni figura è stata computata: ove in una stessa stringa linguistica risultassero più figure sono state considerate a sé. Infine, *excusatio non petita*: si è posta la massima cura nella campionatura; considerata tuttavia la mole importante dei testi è da tenere in conto senz'altro un margine d'errore che non mi sentirei però di quantificare. Dico questo vieppiù perché non si tratta di una stima, ma di una rilevazione effettiva.

### *Dati statistici. Uno sguardo dall'alto.*

Uno sguardo d'insieme sul nostro gruppo di autori, fissato sulle pratiche retoriche correnti tra il 1929 e il 1956, restituisce un panorama piuttosto preciso. Schematizzerei per punti.

1. Al di là di un'innegabile continuità che rende il sistema retorico italiano sostanzialmente conservativo, si rileva una frattura netta nel periodo che va dal 1945 ai primi anni Cinquanta. Ciò significa che la maggioranza della produzione che cade in questa finestra temporale risulta vistosamente mutata, nelle pratiche retoriche, rispetto al periodo precedente.
2. Il decennio/quinquennio successivo risulta caratterizzato da inedite escursioni, anche notevoli, dei valori quantitativi. Ciò significa che dopo il 1945 (o giù di lì), il sistema retorico nel suo complesso manifesta un "indice di innovazione" molto elevato. Che vuol dire? Che si

<sup>81</sup> HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969.

<sup>82</sup> UMBERTO BOSCO (a c. di), *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 6 voll, 1970-1978.

<sup>83</sup> B. M. GARAVELLI, *op. cit.*, p. 146, 186 e 237.

rileviamo forti variazioni o nei valori delle macro aree (figure di parola, di pensiero e tropi), oppure nei sottogruppi. (cfr. Appendice tecnica, *Tabelle retoriche*).

3. Nello specifico dei “comparti” osserviamo, nel passaggio post '45, una stabilità notevole delle figure di pensiero;
4. Una debolezza tendenziale dei tropi;
5. Un consistente aumento delle figure di parola per aggiunzione.<sup>84</sup> Ai fini dell'analisi a seguire, occorre precisare che l'aumento delle ripetizioni è facilmente interpretabile come sintomo 1) di un'accresciuta propensione alla coesione discorsiva, 2) di una centralizzazione dell'efficacia argomentativa; 3) di un incremento della “carica emotiva” e dell'enfasi oratoria e 4) della nobilitazione estetica e stilistica. Torneremo in sede di conclusione su questi fenomeni.

Provarei ora ascendere di un gradino nell'analisi quantitativa e ragionare per singoli autori.

Bertolucci ha una crescita del tasso di figuralità uniforme e costante, con una cesura visibile al centro della sua produzione, rappresentata da una decrescita da SI a FN e una risalita notevole che parte con LC (cfr. Appendice tecnica, tabella 16). Aumentano notevolmente le figure di parola soprattutto nel passaggio dalle poesie giovanili fino a FN, alle poesie della maturità (con LC). Anche le figure di pensiero aumentano, sebbene con una curva meno pronunciata. Decrescono invece vistosamente i tropi, che partono comunque da una quota molto bassa. Generalmente le percentuali tra le tipologie figurali sono abbastanza omogenee: ciò significa che tra raccolta e raccolta, la ripartizione tra gruppi figurali rimane più o meno inalterata.

Calogero ha un indice di incidenza retorica tra i più bassi del campione: tradotto in termini numerici si incontra una figura ogni dieci versi. In lui il percorso a V è più marcato che in Bertolucci. Si rileva un picco con 25p, per poi calare in coincidenza di PT; ritorna poi ad una quota paragonabile agli esordi solo con MQ nel 1955, per poi subire ancora un calo sensibile con la raccolta successiva del 1956. Anche in Calogero la ripartizione tra le varie tipologie figurali risulta omogenea, meno nell'ultima produzione. Il volume del 1955 è quello in cui si verifica l'escursione più massiccia: se cioè mantiene una certa uniformità nell'impiego di figure di pensiero, aumenta notevolmente il carico di figure di parola e tropi.

Caproni segue una linea estetica simile: il tasso figurale discende da CA a CR, per poi subire un picco isolato in PE; riprende infine la linea discendente interrotta, fino ad un minimo di figuralità, con SP. In Caproni si assiste, forse più che in altri, a un'insolita mobilità negli impieghi retorici. CR ad esempio ha una notevole disponibilità a usare figure di pensiero e tropi, ma registra una certa scarsità di figure di parola. BF presenta invece un notevole accrescimento delle figure di pensiero a scapito delle figure di parola e dei tropi. FI preferisce i tropi mentre PE ha una debolezza proprio nelle figure di pensiero che poi tornano preminenti in SP. Insomma, mentre i tropi registrano una stabilità notevole, che si incrina solo con il SP, le figure di parola assecondano con una certa precisione la linea tracciata dalla figuralità media.

Anche Fortini ha un impiego retorico perfettamente in linea con gli autori fin qui visionati. Il passaggio tra le due raccolte registra poche escursioni, quasi nulle sul piano generale. Notevole invece è la quasi matematica ripartizione tra ambiti figurali, ognuno dei quali copre una quota paritaria. È

---

<sup>84</sup> Per ripetizione: «successioni di membri uguali o variati sia da manipolazioni della forma, sia da mutamenti nella funzione sintattica oppure nel senso delle parole replicate. Per accumulazione: «accumulazione di membri fra loro differenti, coordinati oppure subordinati», cfr. B. M. GARAVELLI, *op. cit.*, p. 185.



interessante d'altra parte che, seppur con minime variazioni, la raccolta più segnata da una tensione oratoria e performativa come PE (quanto meno rispetto a FV, in cui permangono evidenti tracce di un attraversamento ermetico), ampli lo spettro figurale, non lo riduca. La tensione neorealista, o se vogliamo, l'impiego non autocentrato del testo poetico, non ha un rapporto diretto con lo sfruttamento retorico, con l'uso figurale.

Luzi si trascina negli anni le stigmate della partecipazione appassionata all'ermetismo di scuola fiorentina. Nonostante una carriera lunghissima e produttiva, in cui ha lavorato a escursioni di poetica notevoli (si pensi solo alla distanza che intercorre tra *Avvento notturno* e *Nel magma*), si porta dietro una tara di letterarietà anche in opere che provano a uscire dal terreno strettamente orfico. L'impiego retorico parte nella media con BA, raccolta per la verità più vicina a una certa poesia cattolica; mentre ha un picco, come ampiamente immaginabile, con AV. Da qui si avvia una lenta discesa fino alla *plaque* PS per poi risalire ancora una volta con PD. Di nuovo uno schema a V con una piccola coda a scendere, che rileva l'insolita mobilità del tratto finale già rilevata in sede di analisi generale. E anche in questo caso il fulcro su cui ruota la riconfigurazione retorica è in parte una decrescita dell'apporto dei tropi (che si stabilizzano da QG), in parte a seguito di un picco, in coincidenza di PD, delle figure di pensiero. Seguendo la storia letteraria, i dati confermano la diversione iniziata già con BR, in cui in effetti c'è una rimarchevole diminuzione rispetto alla raccolta immediatamente precedente che è AV, ma che di questa mantiene la ripartizione figurale, con una quota maggioritaria ricoperta dai tropi (segnatamente metafora e analogia). Insomma, ciò che mi pare inedito è il cambiamento di segno che si verifica nei primi Cinquanta.

Franco Matacotta ha una storia retorica più complessa. Parte da posizioni medie, per poi recedere del tutto sul piano figurale in FR, uno degli esempi più espliciti (tutt'altro che meglio riusciti) del neorealismo italiano. In questo caso sembra confermato un rapporto invece di chiara complicità tra trattamento realista e abbassamento del tasso figurale. Con UT si ha invece un picco molto elevato quanto inedito di impiego retorico (in perfetta coincidenza col sostanziale abbandono della poetica di guerra), che cala poi con l'ultima raccolta selezionata. Ancora una volta una linea che potremmo tracciare con una V, il cui punto più basso è da collocarsi alla seconda metà degli anni Quaranta.

Penna è legato a un'immagine critica molto cristallizzata: è il campione pasoliniano dell'antinovecentismo da un lato; per Garboli e Berardinelli è invece un autore paradossale: cela con estrema sprezzatura, cioè con una esibizione di chiarezza e semplicità, una elaborazione formale e una densità di contenuti elevata. Da questo punto di vista non sorprende quanto ci dicono i dati: Penna è l'autore con il tasso figurale medio più alto del campione. Una media che arriva a computare una figura retorica ogni due versi. Nelle sue opere vige un principio molto "lirico": una massima concentrazione espressiva si lega ad un massimo grado di cesello formale. Il segreto dei suoi testi riposa anche su un equilibrio nella ripartizione tra le tipologie figurali, in cui primeggia l'impiego di figure di parola. Tuttavia anche in Penna è visibile un picco in coincidenza della raccolta del 1950 (*Appunti*, con testi dal 1938 al 1949) e un posizione in discesa, ma comunque più elevata rispetto agli esordi, in *Una strana gioia di vivere* (con testi dal 1949 al 1955). Insomma, contrariamente agli altri autori del campione è possibile descrivere la storia retorica di Penna sempre con una sorta di V, ma questa volta rovesciata e con la seconda gamba ben più corta della prima. Non sarà allora scontato sottolineare come la crescita proprio in questo periodo (tutto il decennio Quaranta) dipenda in larga parte da un apporto maggiore dei tropi, in un autore invece, che, come si è detto, predilige l'impiego di figure di pensiero.

Roberto Rebora mantiene una linea poetica costante: anche il passaggio a temi sociali con la raccolta *Dieci inverni*, un diario di prigionia sul modello sereniano (e con Sereni condivide l'ascrizione alla line lombarda), è notevolmente inficiato da apporti chiaramente ermetici, da cui non riesce ad emanciparsi del tutto e che danno luogo a un impasto espressivo che non esiterei a definire rappezzato e insicuro. Un passo evolutivo più sensibile si ravvisa solo con la raccolta successiva *Il verbo essere* del 1965, che contiene una prima sezione di testi dal 1951 al 1956. In Rebora l'impiego retorico parte già da un dato alto, per poi discendere notevolmente con DA e risalire con i testi della prima metà degli anni '50 in VE. È un autore che sfrutta poco le potenzialità espressive delle figure di parola, mentre ha una costante predilezione per i tropi. In parte questa fissità, e se vogliamo questa predilezione scontata per figure che richiedono un alto tasso di concentrazione concettuale ma una bassa soglia di elaborazione estetica, denuncia una certa facilità di esecuzione. Nell'ultimo scorcio del periodo considerato avviene però qualcosa di significativo: le figure di pensiero, in costante declino, vengono impiegate per la prima volta in modo paritario rispetto alle figure di parola.

In Sereni il processo di fuoriuscita dalle propaggini ermetiche conduce a un notevole apprezzamento dello strumentario retorico. Questo dato deve sorprendere e non sorprendere. Deve sorprendere perché il trattamento retorico è una delle prerogative di una scuola, l'ermetismo, che fa, almeno secondo una lettura storiografica un po' manualistica, dell'opacità e della lavorazione del e sul mezzo linguistico un programma estetico; d'altra parte risulta ostico al senso comune pensare che proprio in una fase di riassetto tematico in Sereni, cioè con *Diario d'Algeria* che prevede un avvicinamento al "concreto", cioè ad aspetti storici e sociali, l'impiego retorico si faccia più massiccio. Insomma, com'è evidente, la retorica non è prerogativa ermetica, della poesia oscura, di scuole estetizzanti e così via. Non deve invece sorprendere perché proprio nella maturità artistica Sereni sviluppa un senso esplicito dell'alta retorica e del cesello formale sottotraccia, in chiave ideologica: come forma dell'*humanitas* da contrapporre al presente secondo quella prassi montaliana che è stata definita "classicismo paradossale". Ma quale parte della retorica fa lavorare Sereni? Il motore dell'evoluzione, gli elementi che ricombinano il quadro mi pare siano chiaramente le figure di pensiero e le figure di parola: sono questi due segmenti a crescere esponenzialmente rispetto alle *Poesie giovanili* e a *Frontiera*; i tropi invece rimangono al palo, non subiscono cioè variazioni significative.

Sinisgalli è un altro autore che mantiene un percorso autonomo estremamente rigido almeno per tutto il periodo considerato. Un dato già messo in luce dalla critica ma che è ben visibile anche dai dati. Da *Vidi le muse* a *La vigna vecchia* c'è un uso tutto sommato uniforme delle figure. Tuttavia si nota anche qui un cambio di piano: una rastremazione costante dei tropi e un'immissione sempre più abbondante di figure di parola e figure di pensiero.

Cominciamo con l'analisi dettagliata delle figure, spostandoci inizialmente sul piano delle *figurae elocutionis*. Ci soffermeremo qui solo sul primo ramo della tassonomia classica, cioè su quell'insieme corposo e disomogeneo rappresentato dalle figure che procedono per "aggiunzione", tralasciando dunque quelle di soppressione e di ordine. Le figure dell'aggiunzione a loro volta si sottocategorizzano in due famiglie: quell'insieme di procedimenti retorici che lavorano sulla ripetizione di elementi identici, o per accumulazione di elementi eterogenei.<sup>85</sup> Proveremo a tenere conto di entrambi, consci che più aumentano il numero di figure in gioco, più la sonda analitica sarà costretta a salire verso la superficie.

Le figure di parola per ripetizione e per aggiunzione hanno goduto e godono di una vasta teoresi.<sup>86</sup> Per la loro capacità di aderire a nuclei concettuali profondi sono state spesso associate a meccaniche dell'inconscio, in particolare alla *coazione a ripetere* freudiana e a ciò che ne discende in termini di pulsioni libidiche. Un tentativo interessante, proprio perché lavora sulla necessità retorica della ripetizione in termini linguistici e in termini di assetti testuali (soprattutto per quanto riguarda i generi cosiddetti forti, cioè molto standardizzati, come la commedia classica o il melodramma o il giallo), sono stati intrapresi da Ivan Fónagy.<sup>87</sup> In ambito italiano particolarmente fruttuosi appaiono gli studi di Savoca su Palazzeschi, sebbene proprio il taglio monografico tenda a sostituire l'analisi linguistico-formale con tentativi più ineffabili di definizione psicologica.<sup>88</sup> Una seconda modalità d'analisi sarà proprio tentare una casistica delle figure a partire dalla loro natura schiettamente retorica o linguistica. Importanti in tal senso gli studi di Stefano Dal Bianco o di Sergio Bozzola, o le più ampie ricognizioni Paul Danler.<sup>89</sup> È importate però sottolineare che l'approccio che qui si tenta è orientato ad analizzare gli esiti della figura sul piano estetico, tenendo fermo lo sguardo sull'evoluzione in diacronia. Pertanto si eviteranno approcci "miscellanei" (attraverso l'ibridazione con discipline altre) o squisitamente linguistico-tassonomici.

Prima di procedere però alla disamina dei singoli autori, occorrerà un ulteriore preambolo di natura tecnica. Sia il meccanismo ripetitivo quanto quello accumulativo, mi paiono descritti efficacemente dalla partizione promossa da Dalner, tra ripetizione formale e ripetizione strutturale: «Nella ripetizione formale si tratta della ripresa di distinte unità linguistiche nella prospettiva

---

<sup>85</sup>Come al solito ci rifacciamo alla manualistica più diffusa: B. MORTARA GARAVELLI, *op. cit.*, p. 184-222; MARIA PIA ELLERO, MATTEO RESIDORI, *Breve manuale di retorica*, Firenze, Sansoni, 2001, pp. 125-146. Per le singole figure si sono tenute presenti, come di consueto, le corrispondenti voci dell'*Enciclopedia dantesca*, e dell'*Enciclopedia dell'italiano*.

<sup>86</sup>Per un inquadramento complessivo dei fenomeni di ripetizione si veda, da ultimo, il volume "*Anaphora*". *Forme della ripetizione. Atti del XXXIV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen 6-9 luglio 2006)*, a cura di Gianfelice Peron e Alvise Andreose, Padova, Esedra, 2011. Per la varietà d'uso e per la trasversalità del fenomeno retorico rispetto a epoche e culture si veda la ricca panoramica offerta in GIANFELICE PERON, *Introduzione. Anaphora. Forme della ripetizione*, *op. cit.*, pp. IX-XXIII.

<sup>87</sup>IVAN FÓNAGY, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Edizioni Dedalo, 1982.

<sup>88</sup>GIUSEPPE SAVOCA, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, Palermo, S. F. Flaccovio, Editore, 1979. In realtà Savoca prova a estendere il discorso da Palazzeschi all'intero circuito crepuscolare, fornendo una interpretazione storico-psicanalitica di periodo.

<sup>89</sup>STEFANO DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi», XXV, 56, dicembre 1998, pp. 207-237; SERGIO BOZZOLA, *Figure anaforiche montaliane*, «Lingua e stile», XLII, 2007, pp. 101-121; PAUL DANLER, «Repetitio...etiam est mater suggestionis». *La ripetizione formale, strutturale e semantico-concettuale quale strumento retorico-discorsivo*, in "*Anaphora*". *Forme della ripetizione*, *op. cit.*, pp. 7-19. Per una prima classificazione seguiremo le indicazioni di quest'ultimo studio.

*materiale*. Cioè, si tratta della ripetizione di foni o grafemi, di morfemi di sintagmi e di frasi. Nella ripetizione strutturale, invece, si tratta, da un lato, del *fatto* della realizzazione ripetuta di variabili e, dall'altro, della ricorrenza di astratte strutture sintattico-testuali». <sup>90</sup> Ripetizione di identici materiali linguistici e accumulazione di materiali differenti a partire da una medesima struttura formale condividono un medesimo meccanismo funzionale, sono cioè «procedimenti fondamentali dell'*adiectio* finalizzata all'amplificazione verbale tematica». <sup>91</sup> In tal senso una figura come l'anafora condivide lo stesso dispositivo di una figura come l'elenco. Infine, una delle problematiche più urgenti per perimetrare il quadro è stabilire il livello entro cui operare. Può darsi ripetizione anche entro unità minime, sul piano cioè fonetico-grafematico e morfologico (morfemi, radici e desinenze). Tutto ciò ha prodotto un'ampia messe di studi sulla natura ritmico-fonica dei testi, sia in versi che in prosa, statistiche sulle occorrenze di singoli fonemi, studi sull'ecolalia, ecc. Si preferisce in questa sede ragionare su elementi più massicci e meno sfuggenti, provando a ragionare, come al solito, in termini di massima evidenza: c'è una figura di ripetizione dove c'è "consapevolezza" retorica conclamata. Per evitare casi di ambiguità si opterà allora per il livello lessicale-sintagmatico, non trascurando però, ove compaiano, ricorsività ancora più ampie, di tipo tematico (ove si intenda, come vedremo meglio, ricorsività tematica e tematica della ricorsività). <sup>92</sup>

### Bertolucci

Cominciamo da Bertolucci. Il primo dato è un aumento netto delle varie forme di ripetizione di parola a partire da LC, coerentemente con il dato dell'aumento complessivo, verificato in sede di analisi quantitativa, delle figure di parola. L'incremento è anzitutto legato a un'estensione delle modalità di impiego. Ciò significa che la ripetizione non persegue solo scopi di "legato" argomentativo, non lavora cioè solo sul piano discorsivo, ma svolge ora diversi compiti retorici. Assieme a questo fenomeno si registra anche un principio di "specializzazione tonale". In Bertolucci insomma, l'aumento di figure di ripetizione non è da legarsi a ciò che tradizionalmente si definisce stile *copiosus* in cui appunto è il principio di sinonimia a reggere i continui ampliamenti e ritorni sul tema, quanto regge una forma di "incantamento elegiaco" caro alla stagione crepuscolare. Ciò si verifica in effetti sia sul piano del significante, quanto sul piano più generale del significato. Per ragionare sui vari livelli potremmo utilizzare la partizione già impiegata da Dal Bianco per l'anafora, organizzata per opposizioni binarie. <sup>93</sup> Questa partizione non verrà sfruttata in modo rigido: servirà da traccia tassonomica per organizzare per tratti significativi un materiale retorico vasto e eterogeneo.

<sup>90</sup>P. DALNER, *art. cit.*, pp. 8-12.

<sup>91</sup>M. P. ELLERO, M. RESIDORI, *Breve manuale di retorica*, op cit., p. 125.

<sup>92</sup>Tutto ciò si traduce in un impiego della tassonomia retorica di derivazione lausberghiana, da seguire per un ristretto numero di figure. Si terranno presenti in questo studio, all'interno dell'insieme delle figure per ripetizione di membri identici a contatto: l'epanalessi, l'anadiplosi e il *climax*; per quelle a distanza: epanadiplosi, anafora, polisindeto, epifora. Per l'insieme delle figure di ripetizione con variazione di membri sull'asse del significante: paronomasia, poliptoto, figura etimologica e sinonimia; del significato: diafora e antanaclessi. Mentre per le figure di accumulazione ragioneremo solo su quelle coordinanti e tra queste punteremo il *focus* solo sulla enumerazione e sulla distribuzione, figure di eccezionale ricorrenza nel nostro campione. Cfr., M. P. ELLERO, M. RESIDORI, *Breve manuale di retorica*, op. cit., p. 126, Figura 4 «Le figure di parola».

<sup>93</sup>Questa la griglia ragionata di Dal Bianco: «distingueremo 1) l'anafora "semantica" (su parole piene o su sintagmi o su interi versi) da quella "grammaticale", 2) l'anafora "combinata" (metrica e sintattica insieme) da quella "solo metrica" (e quindi impropria), 3) l'anafora "perfetta" (con perfetta rispondenza dei corpi di parola o dei segmenti di testo) da quella "attenuata" (per posizione nel verso o per variazione del corpo di parola), e infine 4) l'anafora con funzione "strutturante"

Da un punto di vista formale, le ripetizioni in SI e in FN sono accomunate dalla tendenza all'accumulazione strutturale, anche con un effetto, come si è visto tipico in Bertolucci, di impuntamento ritmico-sintattico, a spezzare il flusso monodico e creare legami tra coppie di versi: «La mattina è domenica; / la nebbia sui campi, / la chiesa è lontana», *Inverno*, SI; «Con i tuoi occhi sereni, / con le tue tenere mani», *All'angelo custode*, SI; «Sugli alberi frondosi, / sulle tegole rosse», *Settembre*, SI. Come si nota, il legame spesso è puramente grammaticale, i giochi anaforici si fissano su elementi vuoti, preposizioni, articoli, o comparativi: «obesi *come* barili / immobili *come* marmi / dolci *come* i miei carmi», *Scherzo*, SI. Accumulazione strutturale e ripetizione grammaticale creano un combinato che indica una tendenza alla giustapposizione di dettagli descrittivi o allo sfruttamento della ripetizione a fini ritmico-prosodici. In SI le figure di ripetizione seguono in modo costante le partizioni metriche, occupando interi versi o giocando su combinazione di emistichi: «Di occhi riansi, di mani tremanti», *Notte*, SI; «Muto è il giorno, muta sarà la notte», *Ottobre*, SI. In FN compaiono figure di ripetizione a contatto, epanalessi e anadiplosi in particolare, che riprendono quei modi di «tenue classicismo popolareggiante o con radici ottocentesche»<sup>94</sup> che sfrutta le potenzialità narrative della favola o del racconto: «giorni e giorni», *L'Enza*, FN; «parla e parla», *Amore a me*, FN; oppure riprese in anadiplosi spesso con funzione attributiva e di *ornatus*: «già s'è alzata la luna, una chiara luna», *Ifigenia*, FN. Sempre in FN si verifica un lieve incremento delle ripetizioni a distanza, come l'anafora nella modalità scontata del vocativo: «Per voi il bucaneeve appare / nelle gelide mattine azzurre, / per voi è confezionato il manicotto / sornione e frusciante. // Per voi una cicogna nera», *Alle mani di Wanda*, FN; «Emilia, ormai scurisce il tuo frumento / [...] / Emilia, ormai le tue donne fioriscono le contrade / [...] / Emilia, la tua calma ci ha stregati», *Emilia*, FN. Infine ancora da annoverare tra le figure a distanza, la ripresa di stringhe versali identiche, spesso a incorniciare interi componimenti, con effetti parallelistici di tipica derivazione simbolista e ermetica: «Mani dolci a stringersi / [...] / Mani dolci a stringersi», *Alle mani di Wanda*, FN; «i due venditori di flauti / [...] / venditori di flauti», *I venditori di flauti*, FN. Questa forma si ritrova anche in veste più raffinata, con ripresa metasememica (e quindi con *variatio* formale) in *Solitudine*, SI: «Io sono solo / [...] / Nessuno».

Come si è anticipato, anche per questo aspetto retorico una netta cesura interviene con LC. Cominciamo dalle figure a contatto. Le epanalessi subiscono un incremento notevole e vengono impiegate ora a scopi enfatici e elegiaci, attraverso un'accorta specializzazione tematica focalizzata su momenti di perdita e di allontanamento: «Oh, dove è più, dove», *A uno storno*, LC; «addio, addio», *Lettera da casa*, LC; «addio / e addio ancora», *Per Ottavio Ricci*, LC; o attraverso impuntamento oratorio: «ma noi, noi», *CI, I*. Sempre nel senso di una specializzazione tematica si muovono le anadiplosi: il legato argomentativo diventa un meccanismo retorico efficace per esprimere il fluire del tempo. La ripresa in questo caso diventa non solo strumento intratestuale, ma anche intertestuale, creando delle marche di riconoscibilità del dettato, degli strumenti di memorabilità lungo la raccolta e tra le raccolte, diventa cioè un vero e proprio stilema. Anche formalmente l'anadiplosi assume fattezze più composte: il termine ripetuto è spesso semanticamente denso e si dispone in caselle versali sempre marcate, o in cesura metrica o sintattica, o nell'innescio; il repentino cambio di posizione logica, poi, crea lievi forme di straniamento:

---

sull'impianto globale del testo da quella "libera" o non strutturante.», S. Dal Bianco, *Per uno studio dell'anafora*, art. cit., p. 352.

<sup>94</sup> Ivi., p. 359.

simili a *quelle d'allora, quelle d'allora*  
scorrono ormai in un pacifico tempo  
(*Gli anni*, LC)

il tempo passa  
rapido nella città della tua *vita*,  
*la vita* che passa con l'autunno  
(*Due stagioni a Parma*, LC)

E' il quieto pomeriggio d'un *bel giorno*,  
*il bel giorno* cammina coi tuoi passi  
(*A Giuseppe, in ottobre*, LC)

*E' passata l'estate e passa ormai*  
questo tempo  
(*CI, I*)

Per le figure di ripetizione a distanza, l'anafora ha un posto di rilievo. Dal primo al secondo Bertolucci evolve anche la capacità di gestione degli spazi metrici in rapporto ad una sintassi che si complica notevolmente e comincia ad assumere le fattezze che avrà in *Viaggio d'inverno*. In questo senso non rappresenterà più uno schema astratto di supporto alla costruzione dei testi, quanto piuttosto riuscirà ad interagire in modo accurato con lo sviluppo discorsivo. Un esempio si trova in *Versi scritti in autunno* (LC). Qui la figura non solo incornicia tre strofe, ma funge da ripresa perfetta, dopo una parentetica che occupa un'intera strofa, di un discorso che procede continuativamente per ben 18 versi: «Ma *l'ora che* si rifrange dorata / [...] // [...] // *l'ora che* già ci lascia»: un espediente letteralmente prosastico, che svolge a pieno il suo ruolo di sviluppo e controllo della sintassi; ha dunque una funzione chiaramente argomentativa. Come pure assume un ruolo di quadratura simmetrica della strofa e di rilancio contestuale in *Uccelli di passo* (LC): «*Oh, fuggir via* quando nel rosa eterno / della sera imminente / s'allontanano uccelli di passo / e portano sulle ali cangianti / l'estrema luce del giorno, / *oh fuggire* ai paesi distanti // dove quiete finestre si chiudono / sui relitti del cielo». In CI l'anafora di intere stringhe versali, leggermente variate, ha non solo la funzione di fissare all'interno di una struttura poematica fluida immagini memorabili, ma anche il compito di gestire i rimandi tra le varie sezioni del testo, con effetto a "scatola cinese". Il v. 54 della prima sezione («Qui siamo giunti dove volevamo»), è ribattuto in sede finale; alla stringa «in un tempo / che non finisce mai», che occupa i vv. 90-91 della I sezione, fa eco «il tempo non finisce mai» al v. 40 della II sezione (v. 149 nella seriazione continua). Mentre nei versi conclusivi della I sezione una ripresa sintattica, dopo intermissione parentetica, recupera un sintagma: «*Nessuno si ricorda*, tanto cara / è l'ora trascorrente sulla terra / che un uccello lontano e silenzioso / segna della sua ombra fuggitiva, / *nessuno si ricorda più di noi*», vv. 105-109. Insomma questa figura di ripetizione a distanza da LC tende a sviluppare un modulo di ripresa formale, al contrario di quanto abbiamo visto nelle prime due raccolte, per le quali era più corretto parlare di ripresa strutturale. Questo perché da un lato la ripetizione incide sulla tessitura sintattica, in parte perché svolge il compito di ribattere sui nuclei tematici e di creare unità versali o stringhe linguistiche che puntano alla memorabilità bloccando il flusso poematico-temporale.

Finora dunque abbiamo individuato anche per le figure di ripetizione una cesura che si può collocare nei primi anni Cinquanta. Questo cambio di progetto retorico spinge in tre direzioni:

incremento oratorio, verso l'elegia e la memorabilità, specializzazione tematica e lavoro sul piano argomentativo. Ma per concludere il discorso su Bertolucci dobbiamo ragionare anche in termini più vasti e toccare un ambito più scivoloso sotto il rispetto retorico, ma non meno essenziale. Intendo la ripetizione come tema. Per ragionare di ciò occorre rifarsi alla categoria dell'“iterativo” come modalità di racconto, al presente o all'imperfetto, di episodi indeterminati accaduti un numero *n* di volte.<sup>95</sup> Questa modalità allude a forme temporali vuote e inerti. Un tipo simile di micro narrazioni non manca in SI e FN, tuttavia da LC si fa ben più realistico e concreto, l'ambito cittadino prevale su indeterminate ambientazioni campestri, la grana concettuale si fa ben più esplicita (cfr. *Una cavalla*, SI). Queste figurazioni descrivono il tempo borghese, sclerotizzato e vuoto, non attraversato da eventi di rilievo e che produce un ripiegamento dei soggetti sui piccoli casi familiari o sullo stesso scorrere del tempo oramai feticizzato. Una tematica che in Bertolucci troverà massima evidenza in *Viaggio d'inverno*. Riporto qui qualche occorrenza:

Così intimamente la giornata comincia  
Nel grigio autunno, così lenta passa  
La mattina di là dai vetri tersi  
Ove la luce tarda s'assopisce.

È questo argenteo silenzio il declinare  
Dell'anno, *la nostra vita*  
*Variano appena le dolorose feste del cuore,*  
*le memorie che migrano come nuvole.*  
(*Idilli domestici*, LC)

La folla è uguale sui marciapiedi dorati,  
*solo il grigio e il lilla*  
*si mutano in verde e rosso per la moda,*  
il passo è quello lento e gaio della provincia  
(*Gli anni*, LC)

Non chiedere altro, *la felicità è in questo*  
*Corso paziente, mentre gli anni fuggono*  
*E i giorni così lenti trascorrono,*

il sole indugia su palpebre e muri,  
tu, io, i cari figli l'accogliamo,  
diversa beatitudine, persone separate.  
(*Sequenza familiare*, LC)

*Così s'apre e si chiude un giorno*  
*D'autunno, entro vi si muove gente*  
Di queste parti, e si ferma e discorre,

o tira via, saluta, altra porta

---

<sup>95</sup>Per questa categoria cfr. W. SITI, *Il Neorealismo nella poesia italiana*, op. cit., pp. 31-33.

secchi d'acqua lontana  
(*A Giuseppe, in ottobre*, LC)

*Una giornata è uguale all'altra*, solo  
Il sangue che da una ferita riga  
Il braccio nudo e fresco correndo,  
a una macchia il bel volto  
ombrato di piante; un'altra segna  
nel radioso tramonto l'apparire  
e il lento avvicinarsi polveroso  
d'un caro ospite  
(CI, II)

Fiumi azzurri lambiscono la terra  
Bambini escono dall'ombra rospi e viole

*Pace feriale è questa che un'incudine segna e spande*

*A metà è la mia vita a metà il giorno*  
*A metà ormai la mia solitudine.*  
(*Il frate*, TI)<sup>96</sup>

Questi riscontri testuali ci dicono tre cose. La prima è che la ripetizione in Bertolucci agisce a più livelli e tende a costituire un meccanismo di poetica: ciò si stabilizza attorno alla metà degli anni Cinquanta. Il martellamento sul tema della ripetizione si profila come una vera e propria marca di riconoscibilità: il processo di specializzazione incide anche sul profilo pubblico della poesia che comincia a marcare un proprio "territorio" tra le poetiche concorrenti. Come vedremo però, questo nucleo tematico non sarà esclusivo di Bertolucci, anzi. Infine, c'è certamente l'importante filtro montaliano a sovrapporsi nel tema della ferialità borghese, ma le modalità descritte in Bertolucci sembrano non considerare un elemento invece capitale e distintivo della poetica montaliana: il tratto metafisico e il dispositivo epifanico. Quello che c'è ancora di romantico o di idealistico in Montale viene completamente riassorbito nell'immanentismo prosaico bertolucciano.

---

<sup>96</sup>Per ampliare l'esemplificazione: «Il sole inonda la città, / geme il violino e il debole tamburo / l'accompagna svogliato, / l'ora passa adagio, la gente se ne va», (*O bruna violetta*, LC); «Giovinezza è ormai questa / Così ardente pazienza / Dei giorni che si seguono / Sotto un cielo lontano / Scolorito dal tempo», (*I giorni*, LC); «Il sole lentamente si sposta / Sulla nostra vita, sulla paziente / Storia dei giorni che un mite / Calore accende, d'affetti e di memorie», (*At home*, LC); «Il giorno è ozioso e così lungo il mattino / In un sole come questo che dolcemente / Segna le ore sul tuo viso», (*La slitta*, LC); «Oh, sarà un tempo così calmo, / segnato appena dal gentile invito / del venditore ambulante nel sole / di mezzogiorno, dal rumore netto / d'un sasso contro l'azzurra grondaia», (CI, I); «Il tempo / È un battito di minuti che si sente / A intervalli e si perde e ritrova / Senza spavento», (*Frammento escluso*, CI); «In un umile, abbandonato portico, / nel grigio corso di un mattino abbiamo / sentito fra le mani senza scopo / fluire tempo e polvere di giochi», (*Frammento escluso dalla "Capanna indiana"*, TI).



Calogero si segnala per l'impiego più modesto di figure di ripetizione nel campione. Un impiego per altro omogeneo, cioè a dire con escursioni diacroniche lievi o nulle. L'assetto retorico dei suoi testi privilegia evidentemente la continuità discorsiva (soprattutto nelle grandi "canzoni" degli esordi) o la giustapposizione simbolista: l'uso di strutture anaforiche forti o di parallelismi incornicianti o di *refrain* è praticamente nullo. L'uso più abbondante di figure di iterazione si coglie nelle forme (anch'esse di chiara ascendenza simbolista-ermetica) della figura etimologica, della paronomasia e della annominazione, insomma figure di rilancio argomentativo attraverso la pura analogia fonica: «Segreti neri non veri angosciosi», *Fuga di pensieri*, 25p; «Lo fece erba ebbra», *La luce delle tue ininterrotte pupille*, PT; «erratica estatica distanza», *Luci muoversi vedi*, MQ; «Chiara una chioma danza, / Chiama», *Si sperde una marea*, CD; o di isocoli giustappositivi analogici: «A mutati sensi il silenzio ritmico / Della valle, lo scherzoso declino / Della vita», *A mutati sensi*, MQ; o per pura moltiplicazione di immagini metaforiche o bizzarre o anche solo decorative, nel qual caso anche parallelismi o anafore leggere possono fungere: «gli sdrucchiola sul viso come un avvoltoio, / gli scivola sulle piante consumandolo», *Un uomo*, PS; «Pure potevano / Svilupparsi il silenzio / Una migrazione / Gelida, un puro spazio / In pure pause di ombre», *Se per poco odo*, MQ. Ciò significa che, ad esempio, Calogero non sembra sfruttare che in minima parte le capacità strutturali delle ripetizioni per puntellare l'ordine dei testi: insomma, questo ambito di figure di parola non sembra al centro del suo orizzonte formale. Si segnala anche per una certa inerzia nella costruzione di dispositivi figurali autonomi e specializzati: basti osservare il comportamento di una figura particolarmente ricca di evoluzioni in un torno d'anni limitato quale quello che stiamo osservando ora, come l'elenco e l'enumerazione. Dispositivo che compare solo di rado prima di MQ e con una certa insistenza invece nell'ultima raccolta considerata (CD). E tuttavia, nonostante la grande rivitalizzazione montaliana, intercettata (come vedremo) da vari autori del campione, Calogero introduce tardivamente l'elenco, solo per farlo funzionare in termini puramente simbolisti: cioè come accumulazione di dettagli caotici, in forma di ipotiposi, o di giustapposizione di impressioni:

Proclive poteva essere o comprendere  
Ciò che nell'aria si contrasta  
O si ama, una semplice superficie tersa,  
una voce che appaia nuda nel sonno,  
la mia mano nella tua mano contratta  
(*Vedo e sogno*, CD)

Un rossore  
nella voce si frange, il calore  
pallido, il sapore di neve  
d'una veste, il freddo interno  
di una mano sul marmo, un murmure  
di colorati deserti densi  
desiderati capelli  
(*Io sapevo com'eri*, CD)

Era un dovere, un punto chiaro,  
un canto cauto, un coro,

un inno sacro che si ebbe  
quando il sorriso fu il suo sonno  
l'ebbrezza sonora fu sul verde  
(*Era un dovere, un punto chiaro*, CD)

Supino il lampo, le nuvole folli,  
erano il regno, palude ed acquitrino  
una pietra selvaggiamente  
(*Perché a nulla vale*, CD elenco ellittico, oscuro)

So di un albero, di un libero  
Mantello di foglie, di un ladro  
O di un altro con un mutevole  
Nome dietro una tomba  
(*So di un albero*, CD)

Il comportamento della figura enumerativa è interpretabile come un'estensione, dopo il '45, del repertorio retorico di Calogero, ma ci dice anche altro. Confrontandolo con l'accrescimento quantitativo di figure come gli isocoli analogici e le paronomasie, figure etimologiche, annominazioni ecc., sembra di assistere, in fase bassa, ad un notevole aumento della dotazione formale di scuola simbolista ed ermetica. Calogero insomma, non solo non innova, o innova moderatamente, ma reagisce alla rottura o alla fine delle varie poetiche forti inasprendo e rinserrando i moduli iterativi della tradizione ermetica. Questa persistenza denuncia in parte l'incapacità di Calogero di intercettare un mutamento che nei fatti si stava profilando nel codice della poesia italiana, sia in termini di poetiche, sia in termini di dinamiche tra gli autori. Nulla vieta per altro di pensare che la stasi dichiarata, la fedeltà stilistica fuori tempo massimo, rappresentasse una forma ulteriore di distinzione.

### *Caproni*

In Caproni non occorrono cifre e percentuali per cogliere l'evoluzione del fenomeno delle ripetizioni: queste, di fatto, entrano nello strumentario stilistico solo in coincidenza con PE che raccoglie testi prodotti dal 1943 al 1955, con una nettissima maggioranza, come noto, di testi prodotti dopo la soglia simbolica del 1945.<sup>97</sup> Una deroga a questa cesura molto forte si trova nei *Sonetti dell'anniversario* in CR, in cui parallelismi, isocoli, ma anche figure di parola a contatto, spesso inserite in interrogative o in esclamative e accompagnate da interiezioni fatiche, costituiscono quel «tono fra spaventato e gesticolatorio»<sup>98</sup> che garantisce un effetto di «gridato, perfino di enfatico e di patetico»<sup>99</sup> di cui ha parlato la critica e che già allude ad esiti di drammatizzazione dilemmatica da monologo teatrale dell'io lirico-personaggio. E sarà proprio questa la direzione imboccata, se possibile, con un'ulteriore spinta enfatica, sino al limite del parodico, nella serie di PE dei *Lamenti*, significativamente ancorati

<sup>97</sup> Per informazioni puntuali sulla cronologia dei testi cfr. ADELE DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 84-94.

<sup>98</sup> BIANCAMARIA FRABOTTA, *Il secondo libro di Giorgio Caproni: la cronistoria di una colpa fra predestinazione e libertà*, «La rassegna della letteratura italiana», 2-3, 1985, p. 319.

<sup>99</sup> A. DEI, *Giorgio Caproni*, op. cit., p. 40.

ad una tradizione non lirica, quanto piuttosto litanico-religiosa. Nella produzione qui analizzata si potrebbero dunque individuare tre segmenti: 1) i testi da CA a CR (*E lo spazio era un fuoco...*) in cui la ripetizione è sostanzialmente assente; 2) dai *Sonetti dell'anniversario* ai *Lamenti* in cui si registra un'impennata del modulo iterativo, in funzione oratoria e come “sopra le righe”; 3) i testi composti tra il 1946 e il 1954 (tra cui i poemetti contenuti ne *Gli anni tedeschi* in cui si preme sul *refrain* e sulla ripetizione semantica di “codice”), in cui prende forma il massimo sperimentalismo e la massima varietà d'impiego legata alle figure di ripetizione; 4) infine PS, in cui si registra un calo verticale dell'uso retorico.

Tralasciando il primo tempo, che avvicina Caproni nell'impiego delle ripetizioni ad autori “oggettivi” e impressionisti quali il primo Bertolucci, ma anche il primo Sereni o il primo Sinisgalli, affrontiamo il secondo segmento individuato. Qui in effetti il campionario retorico ruota attorno a poche figure centrali: 1) l'epanalessi: «E la stanchezza, / la stanchezza», *Sonetti dell'anniversario*, IX, CR; «Ah padre padre», *I lamenti*, III, PE; «E non cada, non cada», *I lamenti*, V, PE; 2) l'isocolo e i parallelismi: «ecco la vana / eclissi alla speranza – ecco la tristezza / sollevata dall'erba», *Sonetti dell'anniversario*, IX, CR; «Un altro prato / si prepara oltre i selci dove il fiato / d'improvviso congela – un altro nome / odo», *I lamenti*, VIII, PE. Entrambe le figure, com'è evidente, funzionano da dispositivo di accrescimento fatico e lacrimevole. Capacità aumentate notevolmente anche grazie all'accorgimento di evitare posizioni forti e strutturali per le anafore e ripetizioni sintattiche, garantendo così un sovrappiù di concitazione drammatica attraverso il contrasto metro-sintassi prodotto dalla colata argomentativa.

Ma cos'è allora che distingue la sezione di CR da quella inserita in PE? Anzitutto, se si analizzano i dati quantitativi, si riscontra un incremento di figure di ripetizione importante in coincidenza con la sezione dei *Lamenti*.<sup>100</sup> ciò significa che la tendenza a parlare “sopra le righe” aumenta ulteriormente, sino a lambire una sorta di “falsetto”, di tono manieristico e come tra virgolette, insomma una forma di oratoria parodizzata. Secondariamente si estendono le possibilità retoriche in coincidenza della sezione di PE: vengono introdotte ulteriori figure d'iterazione come l'enumerazione in incipit («Io come sono solo sulla terra / coi miei errori, i miei figli, l'infinito / caos dei nomi ormai vacui e la guerra / penetrata nell'ossa!...», *I lamenti*, III, PE) e il *calembour* “a sviluppo logico”, ricco di annominazioni, paronomasie e figure etimologiche («La ferita / inferta non risulderà la notte / sulle stanze squassate: è dura vita / che non vive nell'urlo in cui altra notte / geme – in cui vive intatta un'altra vita», *I lamenti*, V, PE).

Ma non è sul piano dell'allargamento del repertorio retorico che si gioca la partita dell'innovazione in Caproni; anzi, la costruzione di dispositivi formali è adagiata su forme canoniche. La novità che emerge dopo il '45 per quanto riguarda le figure d'iterazione sta nella costruzione di dispositivi semanticamente (e simbolicamente) densi che ricorrono intratestualmente, intertestualmente e tra raccolta e raccolta. Cominciamo, come sempre, con ordine e torniamo sulla sezione di PE, *I lamenti*. In questa sequenza, la ripetizione di marche intertestuali ha la funzione di rinserrare l'unità argomentativa e di produrre una personalità locutrice ben percepibile e tendente all'ossessività. Ma ha anche la funzione di istituire un primo nucleo simbolico. Vediamo alcuni esempi:

<sup>100</sup>Nel dettaglio troviamo 27 figure di ripetizione nei *Sonetti dell'anniversario* (18 testi complessivi, 16 quelli in cui occorre); 26 ne *I lamenti* (11 testi, in 10 testi occorre). Con una media per testo di 1.7 occorrenze per i *Sonetti*, 2.4 per *Lamenti*.

Ahi i nomi per l'eterno abbandonati  
*sui sassi*  
(I)

Ora già il cuore  
cade, *col sasso* che allenta in un suono  
soffocato di gemiti  
(II)

ora cade  
come *un sasso* tuo figlio  
(III)

E chi si salverà *dal vento*  
muto sui morti  
(I)

quale deserto ha imposto *il vento*  
sui picchi?  
(II)

al tuo affannarti sul dolore  
radicato *nel vento!*  
(VI)

nei velati  
*soprassalti dei cani*  
(I)

il soffio che forte  
preme in un lontanissimo *tormento*  
*di cani?...*  
(IV)

preme uno *schianto acre di cani*  
(VIII)

mentre *nel petto* lo sgomento  
della vita più insorge?...  
(I)

ora è un umano  
piombo che *il petto* non sostiene più  
(III)

soffocherà *nel petto* il nome  
che tu porgi

(IV)

Urti lontani  
e vacui, *in petto* premono dai ponti  
spenti  
(VIII)

vibra quel dolore  
che *nel petto* ha nome inferno  
(X)

serba  
per te il lamento che *il petto* ti esplora  
(XI)

nel cupo colpo *d'un portone*  
sbattuto  
(IV)

pone  
come una colpa nel petto *un portone*  
(VIII)

Ahi *i nomi* per l'eterno abbandonati  
(I)

d'una brezza  
troncata sul sospiro del *tuo nome*  
(VI)

dove quei teneri sudori,  
sciolti da pori vergini, non hanno  
che il respiro *d'un nome?*...  
(VII)

un *altro nome*  
odo nei tonfi  
(VIII)

come la tenebra che i monti  
spenge, e i miei figli, *il mio nome* e la guerra?  
(IX)

L'insistenza su alcuni lemmi semanticamente densi è ovviamente anche funzionale alla costruzione di uno stile elegiaco: la ripetizione ossessiva di un ristretto numero di termini è una pratica millenaria del linguaggio tragico e luttuoso. Tuttavia la costruzione di un circuito così compatto ha soprattutto

la funzione di imporre un primo codice simbolico personale, un ristretto numero di emblemi, che andranno a comporre la “poetica” di Caproni. Tutto ciò lo si verifica documentando occorrenze interdiscorsive (cioè trasversali ai testi alle sezioni e alle raccolte) e il peso semantico degli elementi ripetuti.

Ma prima di mostrare i tasselli di questo codice, analizziamo l'estensione dei moduli retorici in PE. Anzitutto, una modalità innovativa di iterazione, che si presenta nei testi dalla struttura poematica composti tra il 1946 e il 1954, nella sezione *Gli anni tedeschi* (*Le biciclette*) e *Le stanze* (che comprende *Stanze della funicolare*, *All alone*, *Il passaggio d'Enea*). In questi testi, la ripetizione mantiene un ruolo centrale, non solo preservando quell'innalzamento di tono in chiave enfatica già segnalato, ma anche proponendo una serie di figure a contatto specializzate nel continuo rilancio dell'argomentazione, perfettamente consone al nuovo e più ampio respiro narrativo. Ad esempio attraverso lo slittamento continuo di verbi, avverbi o di aggettivi da un sostantivo all'altro, da un complemento all'altro: «respiravo i pleniluni / d'improvviso oscurati dal tuo passo / d'improvviso maturo», *Le biciclette*, PE; «dentro gli occhi / d'improvviso feriti – è d'improvviso l'alba / che sa di rinfresco», *Stanze della funicolare*, *Versi*, 2, PE; –«anche la luna / entrava – entrava una / ragazza», *All alone*, *Didascalia*, 1, PE. Una seconda modalità, particolarmente evidente, è quella della concatenazione interstrofica, adatta a segnalare in modo calcolato e un po' manierato, gli snodi narrativo-argomentativi della “forma poemetto”, ma soprattutto per creare un effetto ossessivo-ripetitivo, dal sapore espressionistico. Un modulo evidente ne *Le biciclette*, dove ogni “stanza” chiude con l'espressione standard (ma che ammette variazioni più o meno importanti), che afferisce al senso del lutto e della perdita irriscattabile: «nè ora più / m'è soccorso a quel tempo ormai diviso». Oppure nelle *Stanze della funicolare* dove ancora è una formula comune e del lessico basso, posta in clausola di strofa, a restituire un effetto d'irrimediabile e di inalterabile, dove la variazione del modulo base restituisce un effetto di oralità e di narrazione in presa diretta: «Non è l'ora / questa, nel buio, di chiedere l'alt», «ecco un'altr'ora / in cui è impossibile chiedere l'alt»; o ancora con la formula anaforica a inizio di strofa «Uomini miti» in *All alone*, e infine i fenomeni di *capfinidad* nel *Passaggio d'Enea*. Un uso pervasivo, non dissimile da quello già visto nel Bertolucci di CI, ma ben più strutturato e palese. O ancora le forme litaniche e salmodianti di ripetizione presenti in *Litania*. Insomma, anche in Caproni, a cavallo tra fine anni Quaranta e primi Cinquanta si verifica un'espansione e una sperimentazione disinibita dei moduli retorici.

Riprendiamo infine il discorso lasciato prima a metà sulla costruzione di “codice”. Accanto allo sperimentalismo di cui si è detto, si attiva nel medesimo torno d'anni anche una tentazione “specializzante”, che passa però non (solo) attraverso la costruzione di stilemi retorici, cioè di congegni linguistici originali, quanto su una serie di dispositivi semantici, che costruiscono un filo interdiscorsivo, una sorta di campionario di *idées fixes* immediatamente riconoscibili e operanti non solo all'interno della sezione, ma della raccolta e in alcuni casi trasversali alle raccolte; insomma che pertengono più al piano dell'*inventio* autoriale che a quello della *dispositio* materiale della singola opera. Si pensi ad esempio al caso della catabasi attuata attraverso un mezzo di trasporto feriale: un macrotema che ricorre in *Stanze della funicolare*, nell'*Ascensore* e naturalmente nel più tardo *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, ma anche in un testo come *Alba* (PE) con l'evocazione mortuaria del tram. Oppure il nesso semantico «alba-freddo-morte», sperimentato anche nella produzione narrativa<sup>101</sup> nello stesso giro d'anni. Si veda il testo omonimo già citato, ma anche *1944*

---

<sup>101</sup>Per questo tema cfr. A Dei, *Giorgio Caproni*, op. cit., p. 61. Qui si trova un'interessante dichiarazione di Caproni stesso in merito al gioco di associazioni: «L'alba mi è sempre stata odiosa, e anche quand'ero a casa, dovendomi alzare all'alba

(O amore, amore / che disastro è nell'alba!); *A Giannino* («era la prima / corsa dell'alba, e nessuno scendeva / dove, nei timidi denti un tremore, / stava solo il mio amore»); con titolo significativo *Ad portam inferi* («Chi avrebbe mai pensato, allora, / di doverla incontrare / un'alba (così sola / e debole, e senza / l'appoggio d'una parola)», in SP; o ancora in *Il carro di vetro*, SP. Oppure l'immagine vitalistica delle biciclette (nel omonimo poemetto in PE in molti testi di SP: *Sulla strada di Lucca*, *Scandalo*); o l'emblema ancora mortuario del portone come luogo di passaggio vita-morte, oppure buio, che indica isolamento doloroso (nei *Lamenti* o in *All alone*, o ancora in *Il seme del piangere*, SP: «Sperduto sul Voltone, / o nel buio d'un portone, / che lacrime nel bambino», o in *Ultima preghiera*). Letteralmente una disseminazione di immagini, sememi, temi ricorsivi, che evocano un'unità strutturata dell'immaginario, solida, trasversale alle opere e riconoscibile, tutti nati tra il 1945 e la prima metà degli anni Cinquanta. Ma c'è un terzo punto che va sondato. L'impiego di ripetizioni, incrementato massicciamente, come detto, nel decennio postbellico (con un anticipo nel 1942), è piegato ad usi enfatici, ripete una comunicazione “sopra le righe”, sforzata e come in falsetto. Questo sfondo linguistico viene impiegato da Caproni come uno schermo stilistico che gli consente di attribuire la voce a personalità diverse dall'io lirico.<sup>102</sup> Prende forma dunque, ben prima degli anni Sessanta, la crisi del principio di autorità lirica che delega lo stile a espressione senza mediazioni della persona che firma il testo, come poi si vedrà con la massima evidenza nel *Congedo*.

Cosa avviene invece in SP? Come si comportano a quest'altezza le figure di ripetizione? Da un punto di vista numerico riducono l'estensione: ora cadono in soli 21 testi sui 31 complessivi (67%). Le occorrenze medie per testo invece rimangono invariate rispetto alle sezioni già analizzate: 2.3. Va però tenuto conto che in SP i componimenti risultano più estesi. Qualitativamente invece, in linea con gli assunti critici che parlano di un ritorno di Caproni ad una scrittura che richiama quella degli esordi, si assiste ad una violenta semplificazione delle tipologie figurali. Non è un caso, anche in vista di una notevole spinta sul pedale ritmico-rimico, che compaia e risulti maggioritaria l'anafora metrica generalmente grammaticale, oppure nei moduli più scontati del vocativo («Anima mia, leggera / [...] / Anima mia, sii brava», *Preghiera*, SP) e dell'esortativo («Sii arguta e attenta: pia / Sii magra e sii poesia», *Battendo a macchina*, SP), o ancora in forme elencatorie popolari («Livorno, le si apriva / tutta, vezzeggiativa: Livorno, tutta invenzione / [...] / Livorno popolare», *Nè ombra né sospetto*, SP). Ciò da un lato garantisce quel tipico martellamento da canzonetta, dall'altro alleggerisce notevolmente la complessità sintattica, producendo l'effetto *naïf* tipico di SP. Anche le figure iterative a contatto spingono verso la semplificazione esibita, una sorta di regressione linguistica: ad esempio attraverso le ripetizioni in funzione di “aggiunzione incongruente” («e un poco fiera (un poco / magra)», *La gente se l'additava*, SP). Caproni espunge insomma dal sistema tutte le figure che producono rilancio argomentativo, innesco raziocinante.

---

per un viaggio o altro, tutto il giorno poi ne soffrivo allo stomaco», G. CAPRONI, *Il labirinto*, «Aretusa», gennaio-febbraio, 1946.

<sup>102</sup>Un passaggio importante in tal senso lo si individua in una lettera a Betocchi in cui Caproni parla di una certa volontà di modellare la lingua di *All alone*, sull'orizzonte mentale dei suoi personaggi: «Quanto all'aria “un po' troppo Piedigrotta”, ti confesso che l'avevo voluta creare di proposito. Sono piccoli uomini che Napoli non l'hanno mai vista (come l'amore, se non in photocolor), e che per loro è appunto il “sogno di Piedigrotta”, la canzone di Mergellina, i mandolini d'amore ect. Il massimo di poesia ch'essi possano raggiungere col loro pensiero. Il massimo di paradiso. E di proposito ho voluto mantenere in un'aura raumiliata (oppressa) il componimento, ma ho capito, grazie a te, ch'è bene ch'io non insista in tali esperimenti, di cui forse non è troppo chiara la chiave (l'ironia) per deficienza di resa», lettera di Caproni a Carlo Betocchi del 6 giugno 1954, cit. in A. Dei, *Giorgio Caproni*, op. cit., p. 112, n. 118.

Dunque, nel giro di pochissimi anni (con una coincidenza di pochissimi testi tra PE e SP)<sup>103</sup> l'impiego delle figure di parole legate all'iterazione è completamente modificato: Caproni è allora un autore che cambia molto e che cambia spesso. Tuttavia sembra bilanciare la tendenza all'innovazione con alcune solidarietà formali di fondo acquisite da una certa altezza cronologica. Anzitutto, come abbiamo provato a documentare, attraverso la continuità sememica comune alle due raccolte contigue. In seguito, a una certa idea dello stile. La lingua poetica, di fatto solo dopo il '45, diventa passibile di una lettura di secondo grado: non è più un *medium* trasparente indossato come un guanto dalla voce lirica, ma diventa strumento da ritagliare attorno agli attori della comunicazione e alla situazione comunicativa. In SP questo cambio di progetto asseconda da un lato il principio della “dissonanza”: lo stile si fa tanto più leggero quanto più lacerante è il contenuto che esprime. Dall'altro segue il principio della “mimesi”: l'ingenuità linguistica è il corrispettivo di una coscienza poetica regredita allo stato infantile e filiale, risponde dunque ancora una volta al principio della maschera autoriale che troviamo espresso esteticamente e teoricamente nei poemetti della sezione di PE *Le stanze*. Ancora una volta dunque è il '45 a rimettere tutto in discussione.

### Fortini

Fortini è l'autore, nel campione, ad avere la maggiore consuetudine all'uso delle figure di ripetizione. L'impressione che si ha, analizzando specificamente questo segmento retorico è che, pur nella importante variazione degli impieghi, la ripetizione gli serva da impalcatura di base, d'ordine metrico e argomentativo, per produrre scrittura. Lo si evince anche solo da uno sguardo alle cifre: la percentuale di copertura (cioè, come detto, il numero di testi sul totale della raccolta in cui cade effettivamente la ripetizione) sfiora spesso l'intero; le occorrenze medie per testo sono sempre più alte rispetto agli altri autori analizzati. Se osserviamo le serie storiche, semplicemente isolando le singole sezioni di PE, del tutto omogenee al loro interno e disposte in sequenza cronologica progressiva, ricaviamo quanto segue: una prima, netta cesura tra FV che raccoglie testi dai 1938 al 1945, e la prima sezione di PE, *Al poco lume* (che, stando alle date poste in calce ai singoli componimenti, riunisce testi scritti tra il 1945 e il 1952), in cui le occorrenze medie crescono notevolmente (2.7 per testo in FV contro 3.6 della sezione di PE). Una certa stabilità si rileva invece tra *Al poco lume* e la seconda sezione *Una facile allegoria* (con testi dal 1951 al 1954). La seconda cesura s'impone tra i testi prodotti nell'intervallo 1955-1957 (con una piccola deroga ai nostri limiti temporali). Qui osserviamo un comportamento bizzarro delle figure di ripetizioni: nei *Destini generali* (con testi del 1955, uno del 1954 e due del 1956) troviamo un'impennata poderosa delle figure, che coprono la totalità dei testi, con medie superiori alle 5 occorrenze per componimento. Nella sezione successiva e di chiusura di PE, *Poesia e errore*, (1956-1957, con solo tre testi datati 1955), le figure di ripetizione invece crollano verticalmente (con 2.6 occorrenze per testo, ancora meno del dato d'esordio di FV), coprendo ora percentuali bassissime, (solo il 77% dei testi).<sup>104</sup>

Come spiegare questo mutamento repentino, in un torno d'anni così ristretto? Ovviamente questo biennio o triennio coincide con una fase di svolta nel paesaggio intellettuale di Fortini:

<sup>103</sup>Cfr. G. CAPRONI, *Nota a Il seme del piangere*, in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, p. 247.

<sup>104</sup>In cifre. FV: occorrenze totali: 109; testi coperti: 40/41 (97.6%); media occorrenze: 2.7. PE: occorrenze totali: 326; testi coperti: 94/103 (91.3%); media occorrenze: 3.5. Sezioni PE. *Al poco lume*: 100; 28/29 (96.6%); 3.6. (*In una strada di Firenze*: 33; 12/12 (100%); 2.7). *Una facile allegoria*: 64; 19/21 (90.5%); 3.4. *I destini generali*: 77; 15/15 (100%); 5.1; *Poesia e errore*: 52; 20/26 (77%); 2.6.



avvicinamento a «Officina» nel 1955, il XX Congresso dell'Urss e le nuove speranze poi dileguatesi con i fatti di Ungheria; la pubblicazione di *Dieci inverni* che marca una cesura definitiva con una stagione di speranze politiche ormai da considerarsi conclusa. Tutte queste esperienze agiscono ovviamente sul piano della scrittura. Ma credo ci possa essere anche una ragione più tecnica. Da questa data Fortini innova rispetto al se stesso di pochi anni prima e agli altri, esattamente come si è visto per il Caproni di SP; in questo senso lo stile comincia con più forza che in passato ad essere funzionalizzato all'espressione di un progetto, anche contingente, che si esaurisce nel giro di un anno, spesso di una sezione, o una raccolta.

Fortini comincia a praticare la ripetizione in realtà già in una fase profondamente influenzata dalla scrittura neorealista: ciò significa che sfiora soltanto le possibilità ermetiche delle figure di iterazione. Tradotto in termini retorici ciò significa che lo strumento più diffuso nel suo primo tempo è l'anafora metrica a estensione variabile, cioè a dire che può cogliere singole unità grammaticali o interi sintagmi o versi. Il solo scopo di questa struttura è ovviamente l'accentuazione oratoria e fatica, il sostegno alla perentorietà delle asserzioni e all'ordine dei testi. Ad esempio attraverso la ripetizione del modulo ad apertura di strofa, generalmente con lieve *variatio*: «Noi non crediamo più alle vostre parole // [...] // Noi non crediamo più ai dolori e alle gioie // [...] // Noi non crediamo più agli dei lontani», *Varsavia 1939*, FV; oppure nella iterazione parallelistica di definizioni, con intento pedagogico: «Libertà è quella che i santi scolpiscono... // [...] // Giustizia è quella che nel poeta sorride...», *Varsavia 1944*, FV; o ancora attraverso una “ripresa” narrativa, anch'essa soggetta a continue modifiche, che sfrutta letteralmente la dizione litanica a due voci come in *Coro dei deportati*: «Noi saremo lontani // [...] // Invece saremo lontani // [...] // Lontani sempre lontani». Ma si individuano anche strutture parallelistiche: «La mano ha perduto la mano e la fronte caduta. / Il cuore ha lasciato il cuore inerte», *E guarderemo*, FV; «Non temevi gli inganni della nostra malizia / Non chiedevi più niente al tuo amore», *Per un compagno ucciso*, FV, spesso poste in explicit per facilitare la chiusura del testo. Accanto ai più canonici materiali di scuola troviamo anche strumenti ibridi: segnali che indicano il tentativo di Fortini di smarcarsi dalla più frusta ripresa di corrente. Ad esempio attraverso l'impiego di enumerazioni o elenchi ellittici, non del tutto alieni agli autori neorealisti, ma in questo caso passati al vaglio della lettura di Montale: «Vergini e cavalieri rapiti da morte, coro / Di martiri gotici e spade, per sempre / E' gelata nei fiumi, il borgo è chiuso / Porte finestre e stalle, l'Uomo d'Arme / Sta sulla fonte di pietra del mercato / Col suo corno e la scure, le catene / Scendono sotto la neve...», *Basilea 1945*. Oppure più semplici accumulazioni, sfruttate in sede di explicit: «Un lume, un volo, una speranza, qualche / Voce che dall'opaco mare chiami», *Di porto Civitanova*, FV. Ma al di là di questi tentativi, molto esigui in vero, la preponderanza di elementi da oratoria civile da un lato e l'influsso di toni popolari e folklorici dall'altro (*Vai dritto, Canzone per bambina, La sera si fa sera*) rimane maggioritaria. Insomma il primo tempo di Fortini è un tempo retoricamente “debole”.

PE va segmentato secondo i criteri già visti in fase di ragguaglio quantitativo. *Al poco lume*, che raccoglie testi dal 1945 al 1952, è ancora caratterizzata da un uso ibrido della ripetizione. Da un lato permangono, forti, tutti i segnali della stagione neorealista; dall'altra compaiono figure nuove, legate alla nuova funzione argomentativa e di rilancio del linguaggio, spesso con accentuazione elegiaca. Ora una porzione di anafore più consistente che in FV viene relegata in posizione più discreta e aumentano le figure di ripetizione a contatto, come si diceva in funzione elegiaca: «Hai dormito, / mi dico, hai dormito per tutta l'estate», *Le stagioni*, PE; «anche se so, / anche se so che non posso tornare», *In lingua morta*, PE; «penetreranno l'aria dov'era e non è, la frontiera / d'aria

dov'è sparito», *Non è molto lontano*, PE; anche in posizioni forti come in incipit: «E tu dammi la mano / la cara mano tuo che mi consola», *E tu*, PE. Come aumenta la reduplicazione dei membri, verso una forma di stile *copiosus* nobilitante e drammatico: «quali luoghi persi portano / ai colori quale velo / quali altri veri», *Giardino allagato*, PE; anche intersversale: «questo tempo nel cuore, questo inverno», *Tu guardi e vedi*, PE; o ancora con una duplicazione che ricorda molto da vicino Montale: «Forse pensi che è tardi, / forse che invano guardi / come tutto s'impetri / questo tempo nel cuore, questo inverno», *Tu guardi e vedi*, PE. L'allargamento retorico tra seconda metà degli anni Quaranta e primi Cinquanta procede attraverso altri due dispositivi. l'elenco e il *calembour* logico. L'elenco non solo aumenta quantitativamente ma comincia a ricoprire più funzioni. Anzitutto accumula dettagli esperienziali, per lo più poveri:

La musica del ballo,  
la luce del carburo il parlar della gente  
il primo fresco della notte d'agosto  
(*Che storia*, PE)

Poi  
erano i lumi incerti, le grandi ombre  
dei giardini, la ghiaia, il tuo passo pieno e calmo  
(*Camposanto degli inglesi*, PE)

oppure racchiude l'ammasso caotico e esplicitamente modernista di impulsi percettivi che invade una coscienza inabile a riordinarlo e a controllarlo:

Stanza di pomeriggio  
Polvere di fatica  
Rombo di Milano  
Nella conca del cortile  
Palato asciutto  
Delle fontane

Tende del pomeriggio  
Polvere d'altre sere  
Gracili al sole  
Cartilagini degli anni

Dietro il capo  
Le braccia in croce  
Mia mente informe riposati  
(*Il tarlo*, PE)

o ancora, consente di costruire una descrizione in cui affluiscono elementi eterogenei, naturalistici e tratti dalla realtà urbana e industriale:

La città di melma, di arte e di sonni,  
la città di mezzanotte, di monumenti e di tenebra,  
di febbre, di vecchi passi, di strida deboli;

se lascerai i depositi, le terre vaghe, le fabbriche,  
le ciminiere, le draghe di ruggine, i canali;  
se lascerai la ghisa e il bitume delle scarpate,  
le bandiere buie degli autotreni, l'ultimo lume  
della nebbia d'erba; se lascerai la città...

(*Poesia di natale*, PE)

o ancora, con effetti ancora più interessanti nel descrivere una realtà caotica e inafferrabile, con un senso ben percepibile di incongruenza espressionistica tra gli oggetti menzionati:

Tra poco  
i viali avranno fiori e polvere, sole e giornali,  
la primavera delle officine di acciai speciali, di acidi.  
I disoccupati ridono tra i manifesti,  
sventola la biancheria, i giornali dalle edicole gialle  
dicono che domani avremo le mosche alle labbra

(*Come un'allegoria*, III, PD)

Insomma l'elenco diventa un dispositivo di ammodernamento della poesia di Fortini e anche un modo per richiamarsi alla tradizione eliotiano-montaliana. Il secondo espediente, in un dettato che accentua la radice raziocinante e argomentativa, non può che essere legato a figure di innesco logico, cioè figure di ripetizione a contatto, spesso inserite in proposizioni sentenziose per accrescerne la memorabilità; un espediente, questo, che Fortini, come vedremo, condivide con Luzi; una figura, per altro, che esploderà letteralmente solo nella terza sezione di PE, *Una facile allegoria* (1951-1954):

non è in se stessa per morte finita  
una vita che spera in una vita  
(*E ora nella casa*, PE);

spesso la complicazione giunge a vere e proprie forme di climax, di compenetrazione logica fino al paradosso:

Ma anche per rivivere e lavorare  
e disperare per rivivere  
morire per lavorare  
disperare per morire  
lavorare per rivivere  
(*Fare e disfare*, PE)

Pianga chi piange chi ha male abbia più male  
chi odia odii più forte chi tradisce trionfi  
(*Agro inverno*, PE)

Ma tu sai bene:  
si crede di aspettare e la speranza si inaridisce  
si spera di ricordare e non si ricorda  
(*Sono morti ormai*, PE)

oppure con forme quasi tautologiche:

Tu sei, tu scendi  
nell'attesa; non sei un altro, sei tu.  
Le cose grigie che fanno morire  
ti faranno morire  
(*Ponte alla Badia*, PE)

o con continui spostamenti, in deroga al principio di non contraddizione:

Noi dunque conosciamo che la rosa è una rosa  
la parola una cosa, il dolore un discorso  
(*Ai poeti giovani*, PE)

Dunque la funzione post '45 è ben visibile. L'incremento delle figure di ripetizione nei testi composti tra il 1945 e il 1954 è spiegabile per mezzo di una sovrapposizione di moduli: Fortini non abbandona del tutto in questa prima fase lo strumentario neorealista; lo affianca ad un altro insieme di figure, meno esibite linguisticamente e metricamente (isocoli, polittoti, enumerazioni e figure a contatto), che nobilitano la dizione, le garantiscono una capacità argomentativa maggiore piegandola al contempo su tonalità elegiache. I due strumenti principe (elenco e quello che si è chiamato “calembour logico”) si impongono a Fortini come dispositivi di apparentamento (richiamandosi ad una precisa tradizione).

Con i testi raccolti nei *Destini generali* invece, le figure di ripetizione aumentano esponenzialmente. Se osserviamo le tipologie in maggior crescita si scopre che sono tutte figure che accentuano l'enfasi espressiva, o la drammatizzazione. Ritornano le anafore metriche, che spesso riprendono sintagmi anche articolati: «Che cosa importa se... // [...] // Che cosa importa se...», *Prologo ai vicini*, PE; o interi versi, posti a scandire in modo geometrico il componimento, con tripartizione incipit/corpo centrale/explicit come in *Una sera di settembre*: «Una sera di settembre / [...] / una sera di settembre / [...] / una sera di settembre»; o ancora sfruttando toni da oratoria civile: «Per ognuno di noi che dimentica // [...] // Per ognuno di noi che dimentica // [...] // Per ognuno di noi che dimentica», *Complicità*. Oppure, la ripresa ampia in *variatio* o letteralmente parafrasata, di intere porzioni testuali, ha anche una funzione di raccordo e sviluppo argomentativo, tipicamente prosastica: «“Bisogna dedicare / una particolare / attenzione” / [...] / dice il compagno Nicolai Bulgànin. / E dice bene // [...] // Dunque un po' più d'attenzione, / dice bene il compagno Bulgànin», *Foglio volante*, PE. Ma aumentano esponenzialmente anche gli isocoli e i polittoti, le strutture a tricolon, e la moltiplicazione aggiuntiva dei membri, per innalzare e nobilitare il tono linguistico («fra ponti di bitume, fari, scorie», *Al di là della speranza*, PE; o in explicit: «baci, ira, strida...», *I destini generali*, PE; o viceversa in incipit: «Le case, gli archi, la pietà / delle chiese», *Canzone*, PE). Infine permane la ripetizione argomentativa, spesso orientata al gioco logico e alla memorabilità: «Anche il tempo è di un altro tempo», *Prologo ai vicini*, PE; anche in posizioni forti come l'explicit con chiari riferimenti filosofici: «E noi arresi a una storia confusa / la negazione della negazione / oltrepassa e disprezza», *American renaissance*, PE; o tipicamente orale: «Non ti dico speranza. Ma è speranza»; *Al di là della speranza*, PE. *I destini generali* allora non è una sezione innovativa dal punto di vista della retorica della ripetizione: tutti i fenomeni che abbiamo individuato sono già ampiamente sfruttati

da Fortini negli anni passati. Qui semmai vediamo le figure lavorare alla nobilitazione stilistica sia retorica che di ordine, per veicolare contenuti concettuali complessi. La tenuta stilistica è funzionale all'importanza dell'aspetto tematico.

Con l'ultima sezione troviamo un panorama mutato: 1) le figure diventano molto più rade; 2) si restringe notevolmente la varietà; 3) gli impieghi si fanno molto meno strutturali e si riduce del tutto la spinta all'oratoria. Le tipologie che si incontrano sono sostanzialmente circoscritte all'enumerazione, all'isocolo e a figure parallelistiche. L'elenco in particolare assolve ora a funzioni importanti: attraverso l'addizione immediata e non gerarchizzata di elementi e proposizioni è funzionalizzato all'espressione di uno stato esistenziale privo di significato e costruito su scarti e insignificanze.

Infine, il tema della ripetizione in Fortini compare tardi. Sin da subito è privo di ogni allusione metafisica: si lega ad una condizione storica contingente, prodotta dalla nuova dimensione impiegatizia, dal modello consumistico, dalla fine delle speranze rivoluzionarie, dai distinguo fatti in seno alla cultura comunista, etc.; insomma, la grande stagione fortiniana, anche da questi sondaggi retorici e stilistici, sembra di là da venire. Il '45 agisce sulla sua poetica, ma la fase di revisione complessiva sembra più vicina al '56 che all'immediato dopoguerra. Tuttavia, un risultato su cui occorrerà riflettere in sede di sunto critico sarà la repentina mobilità degli usi dopo il '45: comunque un anno soglia quindi, che rende l'uso stilistico molto più fluido e soggetto a variazioni anche ampie.

## Luzi

Il caso delle ripetizioni in Luzi restituisce plasticamente quanto stiamo ricostruendo sinora sul piano più generale delle evoluzioni formali della poesia italiana a cavallo del 1945. Osservando l'incidenza delle figure di iterazione nella sua poesia, si riscontra una cesura molto importante e, direi, repentina, all'altezza di PS, una raccolta (certamente minore) di testi composti tra il 1945 e il 1947 e pubblicati su rivista, ma che bene mette in luce la messa in mora di una stagione creativa che perdura ancora in *Quaderno gotico*. L'innovazione sul piano formale consiste anzitutto in una moltiplicazione delle occorrenze, con un indice medio di figure di ripetizione per testo raddoppiato rispetto alle raccolte precedenti e una copertura ora pressoché completa: cioè quasi tutti i testi a partire da PS presentano almeno un'occorrenza. Per di più la cesura è ancora più significativa perché registra due situazioni stabili: una *pre* PS (con una media pari a 2/2.5 elementi per testo e una copertura che non supera l'80%, eccezion fatta per il caso ibrido di QG) e una *post* PS (4.5/5 per testo e una copertura che sfiora il 100%).<sup>105</sup> Il riposizionamento formale di Luzi sembra insistere dunque, a un primo sguardo, sulle potenzialità delle figure di ripetizione e cade in modo netto a ridosso del 1945. Occorrerà ora indagare la metamorfosi qualitativa.

La scrittura luziana si caratterizza sin dalle prime prove per una tendenza alla *copiositas*: isocoli, polittoti, forme trimembri, raddoppiamenti specificanti e parallelismi, compongono lo

---

<sup>105</sup> BA: tot. 55 figure in 19 testi (su 23 complessivi) con una media di 2.9 occorrenze a testo. La ripetizione è presente nell'82.6% dei componimenti; AV: ripetizioni: 43 in 19 poesie (su 26). 2.3 occorrenze per testo. Cade nel 73% dei componimenti; BR: tot. 64. Cade in 25 testi (su 35). 2.6 occorrenze per testo. 71% la copertura; QG: tot. 40 in 15 testi (su 16: in XIII non si rilevano ripetizioni). 2.7 presenze medie. Copertura: 94%; PS: Tot. 40 su 8 testi (8 complessivi). Occorrenza media: 5. Copertura: 100%; PD: tot. 91 su 21 testi. Occorrenza: 4.3. Copertura: 100%; OV tot. 141 in 29 testi (su 31 complessivi). Occorrenza: 4.9. Copertura: 94%.

strumentario di base che tende insieme alla ricchezza descrittiva e alla sostenutezza, lascito sicuro della tradizione dannunziana. A partire da questo sottofondo (come si è detto però, con impennate anche importanti), le applicazioni, le finalità, nonché le tipologie stesse delle figure di ripetizione cambiano notevolmente nel tempo. In effetti, potremmo anticipare, dai sondaggi si evince come Luzi sia uno degli autori del campione maggiormente propenso all'innovazione di breve periodo. Se osserviamo le tipologie impiegate in BA si rimane stupiti dalla loro esiguità. Si incontrano grosso modo tre tipi di dispositivi: isocoli intersversali, *refrain* simbolisti e giustapposizioni non metriche o anafore grammaticali. Le figure di ripetizione a contatto sono pressoché assenti. L'inclinazione a porre le figure di ripetizione in sedi privilegiate, spesso explicitarie, rende plasticamente la tentazione del "grande stile":

nel vano delle porte  
nei fiumi tenui di cenere  
nel tuo passo echeggiato dalle volte  
(*Toccata*, BA)

ardono le stagioni future ne' palpiti estremi  
delle mamme, dentro le pupille amare  
i ricordi, le vane sofferenze, il lume  
di una vita che a loro non seppero donare.  
(*Lo sguardo*, BA)

sì dura era la pietra,  
sì acuminato l'amore  
(*Natura*, BA)

In AV, come abbiamo detto, le figure di iterazione diminuiscono notevolmente, sia in termini assoluti, sia come percentuale di copertura: è significativo che la regressione di questo segmento retorico si verifichi in coincidenza con la rigida attuazione del programma ermetico. C'è però una leggera variazione qualitativa. Le ripetizioni si fanno più strutturali, gli elementi ripetuti più ampi (spesso sintagmi) e cresce notevolmente il modulo anaforico, anche solo grammaticale, ma ora con più attenzione alla posizione metrica. Si verifica, consustanzialmente, una crescita di figure di ripetizione a contatto.

È però con BR e con QG che cominciano a profilarsi i germi di una svolta importante. Questi segnali si dispongono su due piani: si accresce il novero delle disponibilità formali (l'insieme delle figure di ripetizione si arricchisce con nuovi apporti) e soprattutto la disposizione all'indugio lirico garantita dagli isocoli («il tuo sguardo di chimera, / il tuo sguardo incostante», *Il cuore di vetro*, BR; «la tristezza ramifica nel vuoto / del sangue, nel silenzio del cielo inanimato», *Un brindisi*, BR); si affiancano infine altre figure come quelle di innesco e di rilancio logico, spesso associate a *climax gradatio* o a incastro o a *correctio*:

mobile più mobile del mio spirito  
che il mio spirito possa perseguire  
(*Un brindisi*, BR)

quasi non suo, ma nostro  
[...]  
suo, ma di là dal vero dell'informe  
(*A Ebe*, BR)

e non era la sera,  
era la bianca verità indolente  
(XIV, QG)

la fede è in te, la fede è una persona  
(La notte viene col canto, QG)

Insomma, si espande il novero delle possibilità formali in direzione argomentativa: le ripetizioni cominciano a dichiarare un sovrappiù di enfasi drammatica, spesso accomunate a forme dilemmatiche da monologo raziocinante, spesso avocando interrogazioni, innesti fatici, sentenze o reticenze e lacune associate a una notevole sovraesposizione dell'io:

*non so come...*

Nel chiarore di quella che sei oggi,  
o equanime, o discosta, non so come  
le passioni desistono  
(*Non so come*, BR)

che fugge,  
che si stacca per sempre dal mio fianco?  
(*Croce di sentieri*, BR)

Ma quante volte nascermi all'incontro  
sotto gli alberi insonni, quante volte  
perire  
(*Figura*, BR)

E torno a domandare, a ignorare  
io pur sempre natura e discordanza  
(Prima estate, BR)

Desiderio o rimpianto? Desiderio  
e rimpianto  
(III, QG)

Ma il dato più interessante è la prima comparsa di strumenti nuovi. Si sperimentano alcuni espedienti fissi che puntano alla riconoscibilità, come l'elenco o forme accumulative in incipit, spesso di chiara ascendenza montaliana:

Vibra il cielo, il giacinto effuso cade

fra le brune pareti l'aria spira  
nelle vesti, una nube mi pervase,  
quale insidiosa presenza respira?  
(IV, QG)

Lo sguardo d'una stella umida cade  
sul prato, la tempesta acre respira  
fra gli alberi animati, un soffio rade  
le vie, un inquieto profumo delira  
(VIII, QG)

Solo un labile soffio ha spento il fioco  
barbaglio, una tagliente luna miete  
il vento illuminato, un puro fuoco  
granisce nelle tenebre irrequiete  
(XI, QG)

Dove non eri quanta pace: il cielo  
fra gli alberi estuosi raccoglieva  
la bianca offerta delle strade, un volto  
riluceva nel buio delle fonti,  
le midolla di miele  
temperava l'angoscia dei passanti  
e la beltà brillava  
(XIV, QG)

La natura di “canzoniere” breve dispone evidentemente il testo a espedienti di rinserramento intertestuale, tuttavia in QG si sperimenta un modulo che verrà ampliato con forza nelle raccolte successive, sino a parlare di un vero e proprio manierismo post ermetico. È uno sforzo che mira alla costruzione di stilemi quanto più ritagliati e originali, ripetuti in modo letteralmente ossessivo. Insomma, dopo il '45 e nei primi anni Cinquanta Luzi compie un lavoro sistematico di riconoscibilità stilistica. Si pensi a micro occorrenze del tutto marginali in QG come formule compenetranti del tipo “X in X” («i giorni si specchiavano nei giorni», XII, QG) o una certa forma frastica di *correctio* («“La pace, / se verrà, ti verrà per altre vie”», *La notte viene col canto*, QG), tutte figure che partono come in sordina in queste raccolte, cadono ai margini del sistema stilistico complessivo, ma che avranno un peso notevole nella produzione a venire.

Si è detto come sia in realtà dai testi pubblicati in PS (1945-1947)<sup>106</sup>, che avviene la vera svolta retorica nell'uso delle figure di ripetizione (per quantità e qualità d'impiego). Ma accanto a questo cambio di passo formale, con l'accesso di Luzi al grande stile e alla poesia raziocinante e dilemmatica (alla fase cioè del “classicismo moderno”), si mettono in moto anche altri meccanismi. Primo fra tutti, abbiamo detto, il tentativo di costruire dispositivi linguistici “distintivi” e caratterizzanti. Sarà il momento di approfondire la questione. Questo principio lo si vede operare

---

<sup>106</sup> Per la cronologia dei testi rimando alla Nota dell'Autore, in M. LUZI, *Il giusto della vita*, Milano, Garzanti, 1960, poi in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 255-256.



benissimo in PD. Ritroviamo ad esempio il modulo con *correctio*, figura logica con ripetizione a contatto, per aumentare la portata drammatica dello sviluppo raziocinante:

tutto, se mai verrà, verrà dal fondo,  
di questa angoscia  
(*Villaggio*, PD)

m'è dolore, dolore senza causa  
o la causa se esiste è questo brivido  
(*Questa felicità*, OV)

sono certo che osi appena,  
se pure osi, chiederti che penso  
(*Se pure osi*, OV)

Un fuoco così mite basta appena,  
se basta  
(*Las animas*, OV)

Oppure l'attacco di testo o di strofa isocolalico con “che” in funzione fatica, davvero pervasivo soprattutto in PD:

Che nascita, che morte, che stagioni  
(*Pur che...*, PD)

Che acqua affaticate contro la fioca riva,  
che flutti grigi contro i pali.  
(*Marina*, PD)

Che memorie, che immagini abbiamo ereditate,  
che età non mai vissute, che esistenze  
(*Marina*, PD)

Che strada morta a tratti, che carraia  
(*Visitando con E. il suo paese*, PD)

Che notte di lontano si prepara  
nella nebbia, che vento vuoto e tumido  
stride fra i tuoi pensieri  
(*Nebbia*, PD)

Che finestre, che camere parate a festa schiudi  
(*Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo*, OV)

Oppure l'affermarsi di elenchi reiterati spesso in explicit, con accumulazione di dettagli sulla ciclicità atmosferica o con operazioni routinarie di figure marginali, tutto a segnalare, montalianamente, ferialità e tempo vuoto:

Tutto l'altro che deve essere è ancora,  
il fiume scorre, la campagna varia,  
grandina, spiove, qualche cane latra,  
esce la luna, niente di riscuote,  
niente dal lungo sonno avventuroso  
(*Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, PD)

La madre  
spezza il pane tra i piccoli, alimenta  
il fuoco; la giornata scorre piena  
o uggiosa, arriva un forestiero, parte,  
cade neve, rischiera o un'acquerugiola  
di fine inverno soffoca le tinte,  
impregna scarpe ed abiti, da notte  
(*Come deve*, OV)

la cortina di pioggia aperta e chiusa,  
alberi, brani di città, carriagi,  
persone, pioggia nella pioggia, fumo  
(*Nero*, OV)

il fiume corre, snoda le sue rapide,  
la famiglia raccolta per la cena  
brucia l'attesa, si divide il cibo.  
Tuona, a tratti pioviggina. Cresce l'erba  
(*Lungo il fiume*, OV)

L'oste  
numera, scrive giovedì sul marmo,  
la donna armeggia intorno al fuoco, sbircia  
verso la porta se entra l'avventore  
(*L'osteria*, OV)

la donna prende acqua alla fontana,  
risale su per il profirelio, guarda,  
quella nave ancorata nel cielo ch'è Viterbo  
poi rientra, sparisce nell'interno  
(*Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo*, OV)

L'uomo nuovo del posto esita incerto  
che via prendere, l'altro, pescatore  
d'anguille o renaiolo, passa oltre,  
buca deciso questa coltre d'umido  
scesa sul fiume tra baleni e fulmini  
(*Il campo dei profughi*, OV)

Oppure ancora, le interrogazioni “esistenziali” alla donna assente, con ripresa di immagini metaforiche o correlativi oggettivi:

Che fai? Ti spero salda al proprio ramo...  
(*Versi dal monte*, PD)

Tu dove sei? Sparita anche la traccia...  
(*Nella casa di N. compagna d'infanzia*, PD)

Che fai? Aggiungo olio alla lucerna,  
(*Sulla riva*, OV)

Tu dove sei? ti spero in qualche porto...  
(*Sulla riva*, OV)

Tue notizie che possono recarmi?  
Ti conosco abbastanza per saperti  
inquieta  
(*Se pure osi*, OV)

Che fai, che fai? Restisti a questa lima?  
(*Cose estive*, OV)

Che fai? Che fai? Ti perdi in questo arcano  
(*Il campo dei profughi*, OV)

Chi sei? Non so ma qualcuno come te m'apparve  
(*A Niki Z. e alla sua patria*, OV)

Infine, terzo dispositivo stilistico, la ripetizione di parola con effetti compenetranti del tipo “x in x” («vivendo una vita nella vita», *Canto*, PD; «nell'azzurro che s'apre nell'azzurro, / nel tempo ch'è di là dal tempo», *Uccelli*, OV); oppure connettivi “x a x” («unisce gesto a gesto», *Il piacere*, OV; «giunge tempo a tempo», *Il piacere*, OV), o accrescitivi («invade a grano a grano l'antro», *L'osteria*, OV).

Da questa disamina cogliamo alcuni dati. Anzitutto, incontriamo tre stazioni nell'uso delle ripetizioni in Luzi: la prima, trasversale alle prime due raccolte, con un uso moderato e qualitativamente ristretto; la seconda da BR a QG, che prevede un innalzamento tonale in chiave nobilitante e la disposizione all'argomentazione drammatica e raziocinante (in cui le ripetizioni giocano un ruolo centrale nella produzione di enfasi oratoria); la terza che va da PS a OV. In quest'ultima fase si coglie lo sforzo di dare forma a un modo di costruzione dei testi rigido, attraverso l'apporto di stilemi in parte ricavati da altre esperienze poetiche (in gran parte dedotte da Montale), in parte del tutto originali. Si registra insomma una certa necessità in Luzi di costruire una “maniera”, un'impalcatura formale forte, che funga da base per la scrittura da un lato, l'affacciarsi di una tentazione alla distinzione dall'altro. Ma questa tendenza alla distinzione si declina anche in una continua specializzazione stilistica non solo in rapporto agli altri attori del campo, ma anche in rapporto alla propria storia. S'intravede un tasso di rinnovamento stilistico molto alto che persegue un principio che potremmo definire “riformistico” e mai rivoluzionario: stilemi originali ma

minoritari nella raccolta precedente conquistano il centro della scrittura nella raccolta successiva; viceversa stilemi maggioritari nella raccolta precedente vengono marginalizzati nella produzione seguente.

Infine la questione tematica. Come si è già notato, Luzi dispone da PS di alcuni strumenti formali per significare la stasi, la ferialità vuota, o il ritorno dell'identico già a partire da PS. Sono strumenti grosso modo desunti dall'esperienza montaliana, come l'elenco di dati atmosferici o l'immissione di figure marginali o bizzarre che assolvono compiti routinari. Tuttavia è un fatto che il tema diventi un cardine imprescindibile su cui ruota tutta la riflessione poetica di quegli anni, solo a partire dai testi scritti dopo il 1945.

### *Matacotta*

Contrariamente a quanto si possa immaginare, anche Matacotta, come Calogero, ha un impiego moderato delle figure di ripetizione. Quello che sembra evidente è semmai la capacità di mutare completamente modalità retoriche nel breve o brevissimo periodo, in coincidenza di cambi di poetica più o meno radicali (dall'esordio ermetico, alla fase accesa neorealista, al postermetismo e ancora all'impegno), ma anche delle singole raccolte (come si è già visto per il metro). Insomma, il primo dato è che Matacotta non riesce a costruire uno stile coerente, fissato sul medio periodo. D'altra parte, si rilevano le medesime dinamiche già incontrate per altri autori: in coincidenza di UT e particolarmente con l'ultima raccolta considerata (ME), si registra un discreto aumento quantitativo delle figure d'iterazione legato ad una estensione delle possibilità formali. Ma procediamo con ordine.

Per esemplificare quanto detto al primo punto usiamo la specola della anafora. Mi sembra che in PO il dispositivo anaforico compaia solo una volta, nel testo d'esordio (*Abbozzo per una nascita della terra*): è un modulo ampio, metrico, semanticamente leggero e soprattutto disposto, secondo i più abusati canoni ermetici, in funzione vocativa, con la reiterazione della formula «Tu che». Nel cuore della fase neorealista (FR) l'anafora si piega senza colpo ferire sulle modalità già ampiamente analizzate da Walter Siti: ripetizioni in attacco di verso, dal forte impatto oratorio, spesso giocate sulla ripresa di schemi asseverativi e perentori declamati da un personaggio collettivo:

No, non vogliamo più combattere,  
non vogliamo più mordere questa polvere nera,  
non vogliamo morire col rossore sugli occhi  
d'una causa funesta e insincera  
(*Ottobre 1942*, FR);

mentre in UT (1949) ritroviamo addirittura la ripetizione *refrain* cara alla poesia italiana degli anni Trenta («Ci baciamo / [...] / Ci baciamo», *Nulla ti chiedo*, UT) che convive con moduli più oratori:

Che questo muro bianco e fermo  
Come un davanzale che grida  
Coi suoi denti di calce  
Coi suoi capelli d'edera verde  
Col suo petto che brucia  
D'un sole alto e sconosciuto

(*Il muro*, UT)

C'è troppo sole...

[...]

C'è troppo sole...

[...]

C'è troppo sole...

[...]

C'è troppo sole...

[...]

(*Lamentazione*, UT)

o ancora con l'anafora vocativa:

Tu [donna] costola rosea del mio petto.

Tu che di me conosci

Quello che io stesso ignoro del mio cuore

(*Lasciami quest'ultima ora*, UT)

Insomma, come detto, un'esplosione, dopo il '45, di modalità retoriche non orientate e scarsamente organizzate in uno "stile". Con ME le anafore vengono totalmente riassorbite, e soprattutto comincia a prevalere uno schema grammaticale e non metrico, dove l'anafora svolge la funzione di moltiplicare e legare immagini e metafore enfatiche e elegiache:

E cadesti anche tu, Bruno, nel vento

Di quelle terre dolorose, tu

Biondo come una spiga di frumento,

di ferro, capitano delle rose

(*Canto di settembre*, ME)

Ah vivi,

tu dolce raggio, tu fiore marino,

e tu ramo...

[...]

... e tu mio grano splendente

(*Canto di dicembre*, ME)

Per quanto riguarda il secondo punto invece, osserviamo prima le figure di ripetizione a contatto, poi l'enumerazione. L'uso di anadiplosi, epanalessi e epanadiplosi, si stabilizza solo con ME. Accanto ad un incremento quantitativo (comunque esiguo, non saliamo sopra la decina di occorrenze) si riscontrano anche tentativi di costruzioni seriali e iterate come queste:

Gioia gioia, voglio chiamarti gioia

(*Canto di marzo*, ME)

Fuori fuori, violetta con violetta

(*Canto di aprile*, ME)

Rose rose, barricate di rose

(*Canto di maggio*, ME)

Il tentativo di produrre complessi stilematici, dunque (attraverso le figure di ripetizione), parte solo in data bassa ed è comunque un esperimento troppo esiguo e scarsamente marcato, anche in termini di giustificazione formale, per costruire una seria prospettiva di “stile personale”. Un contro esempio, che ci permette di confermare quanto stiamo qui ricostruendo, ma ci consente altresì di correggere e di anticipare il processo di costruzione di una scrittura distintiva, è osservabile attraverso la figura enumerativa. Se in PO il modulo è come prevedibile completamente piegato alla moltiplicazione di immagini orfiche («Verdi deserti / o paradisi, vertici dell'ossa / fatte di vento, vivo cuore, / che non pesa all'azzurro», *Abbozzo per una nascita della terra*, PO), è con UT in questo caso a prodursi un cambiamento di impiego e un tentativo di costruzione di dispositivi reiterabili. L'elenco in questa raccolta viene funzionalizzato all'espressione della passione erotica totalizzante attraverso l'accumulo di elementi metonimici (spesso astratti e metaforizzati) che concernono la passione stessa o la donna secondo uno schema standard:

T'ho dato tutto,

il sangue, le carezze, i sogni

e i giorni miei

(*Lasciami quest'ultima ora*, UT)

Ed ecco

Sento che ti chiedo, tutto,

te, la tua carne e gli alberi,

il vento verde

e la tua voce

(*Nulla tu chiedo*, UT)

Ed ecco,

muro celeste, possederti, mia,

fuoco di carne, bianca incandescenza,

tu, segreto respiro della terra

(*Acqua da pietra, questo m'innamora*, UT)

Nella raccolta successiva (ME) questo modulo è già eclissato, soppiantato da altri strumenti. Ad esempio dall'enumerazione delle vittime di guerra; un modulo tipicamente neorealista, ma che Maticotta inserisce in una struttura testuale profondamente rinnovata: un ampio monologo in cui la voce riflessiva segue un itinerario ossessivo, che dalla riflessione generale, sui fenomeni naturali o sui casi familiari rimane avviluppato immancabilmente, nella terza e ultima parte del componimento, nei ricordi della violenza bellica. Un esempio fra tutti: «Giorgio Curiel.../ Irma Bandiera.../ E quella gran voce / Del bambino di Parma», *Canto di febbraio*, ME. Insomma le figure di ripetizione si muovono in Maticotta in due direzioni: una linearità quantitativa, leggermente mossa verso l'incremento a partire da UT; linearità qualitativa, leggermente ampliata da UT. Dal 1949 al 1956,

Matacotta tenta la strada della distinzione stilistica, ma lo fa con una strumentazione di poco momento, lavorando poco sui singoli moduli e soprattutto modificandoli con troppa rapidità.

## Penna

Pochi poeti lirici riescono a infrangere con tanta costanza e al contempo con tale grazia il principio di *variatio* come Sandro Penna. Il ruolo pervasivo delle figure di ripetizione è stato recentemente sottoposto ad analisi in numerosi contributi critici.<sup>107</sup> Il sondaggio quantitativo mette in luce ancora una volta una linea a V: da un massimo impiego in P, si passa ad un massimo disimpegno in A, per poi assestarsi in posizione mediana tra i due estremi in SVG.<sup>108</sup> Risultati non troppo dissimili da altri già presi in esame. Tuttavia il mero computo numerico, come abbiamo ricordato più volte, non tiene conto di variazioni importanti, come l'estensione e il "peso specifico" delle singole figure. Un punto cieco che risulta particolarmente significativo in un autore che tende a costruire interi testi sul principio del parallelismo e della costruzione ribattuta.

Il primo dato da evidenziare è che la disposizione alla ripetizione è motivata da una ragione anzitutto linguistica: come è già stato rilevato Penna opera una «riduzione linguistica, principalmente lessicale, con l'insistenza su una serie di parole-simbolo provenienti dal lessico basico della lingua comune».<sup>109</sup> È questa modalità di "impuntamento" su un circuito ristrettissimo di termini, che avvicina Penna ad autori come Saba, Cardarelli e Corazzini, ad attivare quelle strategie di iterazione che rappresentano il «fondamento del processo compositivo».<sup>110</sup> Ed è in effetti proprio questa tendenza linguistica a promuovere forme iterative "piene", cioè semantiche, piuttosto che quelle grammaticali.<sup>111</sup>

Nel caso di Penna eviterei di ripercorrere la casistica delle figure di ripetizione, già ben fissata nei lavori citati. Argomenterò per punti, sempre focalizzando l'attenzione sulle risultanti estetiche e sugli (eventuali) sviluppi diacronici, con particolare attenzione alla "funzione '45". Anzitutto il tema della fissità stilistica, che pare ormai assodato dalla critica. Perché accade? Perché cioè sembra avvenire in particolar modo in Penna? O meglio, perché Penna non avverte l'esigenza di mutare i propri strumenti? Ad una questione così sfrangiata si potrebbe rispondere in vari modi: in primo

---

<sup>107</sup>Si veda CATERINA MONGIAT, *Aspetti dello stile di Sandro Penna: Lessico e sintassi*, «Stilistica e metrica italiana», 5, 2005, pp. 219-265; S. DAL BIANCO, *Per uno studio dell'anafora*, art. cit.; e la sua evoluzione in ID., *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi», XXV, 56, dicembre 1998, pp. 207-237; FABIO MAGRO, *Di alcune forme della ripetizione in Penna*, in *Anaphora. Forme della ripetizione*, op. cit., pp. 305-321. E naturalmente PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 737-738.

<sup>108</sup>Tradotto in cifre, conto 43 figure di ripetizione nei 57 testi di P, con un rapporto di circa 1:1.3; 19 figure in A su 37 testi, rapporto 1:2; in SVG 19 figure su 30 componimenti, 1:1.6.

<sup>109</sup>C. MONGIAT, art. cit., p. 220.

<sup>110</sup>IVI, p. 251.

<sup>111</sup>IVI, p. 252. I dati del mio spoglio mi spingono invece a non concordare completamente con la tesi di Mongiat quanto al modello pascoliano adottato da Penna. Se quest'ultimo ragiona spesso in termini di pura coordinazione, predilige la rispondenza fonica o metrica, insomma «rapporti musicali» a strutture logiche-argomentative, mi sembra che Penna operi spesso e in modo incisivo proprio su strutture di espansione logica, su sviluppi narrativi incastonati nelle ripetizioni e su giochi di parole cognitivamente densi. In questo senso in realtà non credo si possano avocare padri nobili per le scelte di stile penniane. Quanto alle forme iterative in Pascoli e ai "rapporti musicali" cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, p. 136. Ma si veda anche Dal Bianco: «un poeta come Penna ordisce la sua fittissima rete di iterazioni lessicali esclusivamente su parole piene, bandendo le forme anaforiche poco marcate», S. DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, art. cit., p. 216.

luogo, come è stato spesso fatto, avocando ragioni psicologiche.<sup>112</sup> I risultati di questi sondaggi però stanno profilando un'ipotesi diversa, che ha più a che vedere con criteri di ordine estetico-formale. Per esemplificare la mia proposta punterei su tre dispositivi. Il primo è quello, di cui si è già accennato, della ripetizione ossessiva di termini, spesso dettagli feticizzati o pronomi, con rifiuto del principio di *variatio*: è cioè una figura di “catalizzazione semantica”.<sup>113</sup> Formalmente si hanno varie applicazioni, ma tutte convergono sull'uso metonimico, che estrae qualità feticizzate spesso associate a figure dell'eros, o a nominazioni che impiegano pronomi o articoli: «Questo corpo / di *giovinetto* / [...] / Ancora / il *giovinetto* immobile», *Il sole che ha brunito questo corpo*, P; con epanadiplosi sfalsata, dopo incipit di uno o due versi,<sup>114</sup> «*Visi* assonnati / [...] / Mi abbandono all'amore di quei *visi*», *Città*, P; «*Bacia* il padre la madre la sorella / Ma un fanciullo... / non riceve quel *bacio* / [...] / Nell'inchinarsi a quei mille *bacetti*», *Arriva il bastimento*, P; «Silenzioso vola dalla *testa* / di un ragazzo un berretto / [...] / La sua *testa* arruffata», *Sul molo il vento soffia forte*, A; e infine, con il martellamento pronominale e aggettivale spesso pleonastico: «Forse la vita *tua* si fa gentile / anche se *tu* non chiedi ancora amore. / Ma non ricordi me grato e servile / Intorno agli occhi *tuoi* contro il *tuo* Onore?». In tutti questi casi naturalmente insiste anche una ragione strutturale accortamente camuffata, che si risolve però in una simmetria “per l'occhio” più che in una vera motivazione metrica o di rispondenza fonica. Ma è proprio l'insistenza su lemmi semanticamente e tematicamente densi a fare del dispositivo uno stilema originale. Notiamo sin da ora, peraltro, che questo modulo, forse il più scontato tra i tre esposti, e il più suscettibile di sovrapposizioni o di imitazioni, regredirà in SGV. Il secondo è costituito dalle strutture parallelistiche serrate, non tanto quelle incornicianti, del tutto comuni nella poesia degli anni Trenta e Quaranta, quanto i *calembour*, così distintivi della poesia di Penna. Pur non essendo necessario, data la notorietà di queste figure, propongo tre esempi. Occorre però ribadire preliminarmente che queste formule di ripetizione a distanza, solitamente anaforiche o epiforiche, spesso in combinazione tra loro e con altri accorgimenti retorici, non sono figure “inerziali”: hanno una struttura spesso a *climax gradatio* o a incasso logico; sorreggono e sviluppano in forma contratta e memorabile un ampio giro riflessivo o narrativo: «Il mare è tutto azzurro. / Il mare è tutto calmo. / Nel cuore è quasi un urlo / di gioia. E tutto è calmo», *Il mare è tutto azzurro*, P; «Felice chi è diverso / essendo egli diverso. / Ma guai a chi è diverso / essendo egli comune», *Felice chi è diverso*, A; «La tenerezza è detta se tenerezza nuove cose detta», I, SGV. Infine, una terza tipologia figurale che per frequenza diventa vero e proprio stilema e marca di riconoscibilità: la ripetizione con avversativa. Il dispositivo, a distanza o a contatto, consiste nella ripresa di un lemma o di un sintagma esposto solitamente in una dichiarativa, nella seguente proposizione avversativa, producendo effetti di sviluppo logico, o di antitesi o di lieve sfalsamento diaforico anche per *derivatio* o paronomasia. È insomma una figura di coesione, che lavora sulla struttura argomentativa:

La vita... è ricordarsi di un risveglio

Ma ricordarsi la liberazione

Improvvisa è più dolce

(La vita..., P)

<sup>112</sup>Di insistenze rituali e «funzioni ipnoticamente percussive» parla ANTONIO GIRARDI, *Il giovane Penna*, in ID., *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marinetti, 1987, pp. 49-65.

<sup>113</sup>L'espressione è usata in C. MONGIAT, *art. cit.*, p. 255.

<sup>114</sup>Cfr. S. DAL BIANCO, *Anafora e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, *art. cit.*, p. 216.



Ragazzi corrono sull'erba, e pare  
Che *li disperda* il vento. *Ma disperso*  
Solo è il mio cuore  
(*Sotto il cielo di aprile la mia pace*, P)

*Piove* sulla città. *Piove* sul campo  
[...]

*Ma innocenti*  
*Peccati in me la pioggia riaccende*  
(*Piove sulla città. Piove sul campo*, P)

*Se la vita sapesse* il mio amore!  
Me ne andrei questa sera lontano.  
Me ne andrei dove il vento mi baci  
Dove il fiume mi parli sommesso.

*Ma chi sa se la vita somiglia*  
(*Se la vita sapesse il mio amore*, P)

Felice chi è *diverso*  
Essendo egli *diverso*.  
*Ma guai a chi è diverso*  
Essendo egli comune  
(*Felice chi è diverso*, A)

Qualcuno che *era in me ma me non guarda*  
(XIV, SGV)

Un *amore perduto*  
[...]  
*Ma l'amore è perduto*  
(XVI, SGV)

Penna insomma, già nel suo esordio, dispone di una serie di meccanismi di stile ben collaudati e per i quali è difficile, se non impossibile, stabilire una fonte o un modello e tantomeno trovare corrispettivi nella produzione coeva. Questo tipo di marche costituisce un repertorio formale così specializzante da attenuare le spinte all'innovazione. In parte, paradossalmente è proprio la sua originalità a creare un freno all'evoluzione stilistica, attribuendogli quell'aurea da antinovecentista attardato e isolato. Ma questo è un aspetto che andrà degnamente approfondito.

Mongiat individua uno spostamento significativo soprattutto sul piano lessicale (con risonanze tematiche) solo dopo il 1957, confermando dunque quanto profilato sinora.<sup>115</sup> Vorrei tuttavia provare ad argomentare che spostamenti del codice retorico (per quanto minuti) intervengono anche prima e risultano visibili in una serie di ricalibrature stilistiche: ciò a sostegno della tesi che il 1945 agisce

---

<sup>115</sup>C. MONGIAT, *art. cit.*, p. 261.

anche in Penna. Un primo riscontro si coglie nei giochi verbali di annominazioni o di derivazione, di chiara ascendenza simbolista, che mostrano una presenza corposa in P. In posizione incipitaria e marcata che dà il titolo al componimento: «Nel *sonno* incerto *sogno* ancora un poco», P; «Nell'alto *arido eremo* salmastri», P; ad inizio di strofe con gioco quasi anagrammatico: «Solcano versi prati / leggeri *treni neri*», *Fantasia per un inizio di primavera*, P; o in penultima posizione: «Al *vespro aspro*, è grave / il cielo ai secchi rami», *Falsa primavera*, P. Questa modalità ecolalica attivata dal puro significante regredisce già in A: non trovo qui occorrenze significative dell'uso. Contestualmente invece crescono le figure di ripetizione a contatto, in particolare di rilancio e di espansione argomentativa (anadiplosi e epanalessi). Queste tipologie figurali sono senz'altro presenti sin dalle prime prove, tuttavia ricoprono adesso funzioni retoriche multiple e ben più importanti. Ad esempio di *suspense* narrativa: «Ho trovato... / Ho trovato una cosa gentile», *Ero per la città, fra le viuzze*, P; con funzione di *correctio*: «Lungo il vecchio sobborgo / non vive malinconia. / Vivon gli stracci una vita gentile», *Lungo il vecchio sobborgo*, P; di specificazione e approfondimento: «Il mio alloggio / era ormai in paradiso. Il paradiso / altissimo e confuso», *Ero per la città*, P; o con effetti di concatenazione logica: «E' il nobile sesso. E poi, di questo, / sola un'età (nobile, sì, ma fresco!). / Di questa solo alcuni rari esemplari», *E' il nobile sesso*, A.

In SVG invece si assiste ad una specializzazione tonale che non trova riscontro nelle prove precedenti: l'anadiplosi, l'epanalessi e l'isocolo cominciano a segnalare un sovrappiù retorico, tendente all'enfasi e all'elegia: «Se ti fermi in un angolo lontano / io resterò, lontano / dalla tua pace», IV, SGV; «Fa lontana, fa buffa questa storia», XXIII, SGV; con funzione dubitativa e di accrescimento oratorio: «Nella mia età di mezzo (né giovane né vecchia), / nella stagione incerta, nell'ora più chiara», XXV, SGV; «Lo precede un fischio, / una voce che lieta sfida il giorno», XXIX, SGV. Quelle che erano figure di rilancio strutturale in P, si trasformano in dispositivi dell'indugio elegiaco e dell'approfondimento enfatico, in una parola, di stasi lirica. Infine un ultimo tassello dello spostamento retorico che stiamo analizzando. L'evoluzione stilistica di Penna passa anche attraverso lo sfrangiamento di figure datate o che denunciano troppo apertamente una fonte. Un caso documentabile ad esempio riguarda le strutture isocolaliche a tricolon, spesso in coordinazione sindetica, ma anche con ripetizione di articoli o preposizioni, di chiara ascendenza dannunziana e ampiamente sfruttate negli ermetici (Quasimodo e Luzi su tutti).<sup>116</sup> In P ritroviamo alcuni esempi:

Un crisantemo,  
un lago tremulo e una esigua fila  
d'alberi gialloverde sotto il sole  
(*Autunno*, P)

Guardo il cielo e le nuvole e le luci  
Degli uomini  
(*Mi nasconda la notte e il dolce vento*, P)

Ma torniamo  
Alla portineria, a quei sinceri  
Modi dell'una, a quel vivo rossore...  
(*Ero per la città*, P)

<sup>116</sup>P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980<sup>2</sup> e S. DAL BIANCO, *Anafora e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, art. cit., pp. 217-218.

Un'evoluzione formale in Penna dunque c'è. E anche questa volta è collocabile all'altezza di SGV, cioè tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà dei Cinquanta. Le modalità dello sviluppo procedono allora chiaramente verso due obiettivi: approfondimento lirico-elegiaco, con un surplus di enfasi oratoria e ricerca dell'originalità stilistica, ciò che abbiamo definito "specializzazione". Come si è visto, in parte questa originalità è già raggiunta con le prime prove, e ciò sembra costituire un freno all'innovazione. Tuttavia il codice di "periodo" sembra agire anche in contesti molto formalizzati come quello penniano. Bisognerà tornare a riflettere anche sulle ragioni di questo permanere e di queste innovazioni; per il momento, con i dati fin qui raccolti, saremmo tentati di formulare una legge generale secondo la quale più si esordisce nel campo in modo "distintivo" meno si è tentati dall'innovazione; viceversa, più un autore fa ingresso nel campo come "affiliato" ad una scuola, più, in tempi di riassetto, è spinto a innovare per conquistare posizioni di "riconoscibilità". Accanto a questo elemento va indicato anche il grado di evoluzione della composizione del pubblico che in Penna è, come noto, molto stabile. Elementi che non spingono certo all'innovazione. Ma su queste questioni rimando alla sezione conclusiva del lavoro.

Infine la questione tematica. La ripetizione lemmatica che abbiamo già incontrato è di per sé indice di un impuntamento tematico. Ma ci sono anche altri indici. Anzitutto la predilezione per la ciclicità temporale, segnalata dai mutamenti meteorologici naturali; dall'altro l'insistenza su termini indicanti stasi, come "fermo", "solito", "uguale", "medesimo".<sup>117</sup> Infine la presenza di sintagmi espliciti che ribattono sull'immutabilità e immodificabilità temporale e esistenziale, presenti soprattutto in P, ad esempio in testi come *Basta all'amore degli adolescenti*: «Basta all'amore degli adolescenti / sentirsi possedere / dal sole entro la sabbia calda immoti. // Tutto è così. Non viene un forte vento / a rovesciare la calma accecante»; oppure in *Il mare è tutto azzurro*, in cui si dà voce al *maladjustment* del soggetto che non riesce a incidere la crosta esterna di immobilità;<sup>118</sup> o ancora in *Già mi parla l'autunno*, con una certa consonanza sbarbariana<sup>119</sup> peraltro in medesima posizione di explicit: «Poi mi chiudo nel letto. E mi saluta / il canto di un ragazzo che la notte, / immite, alleva: la vita non muta». Infine si nota la presenza di quelle che potremmo chiamare con Blasucci le epifanie negative<sup>120</sup> o irrealizzate: il soggetto non può o rifiuta di compiere atti di pienezza che romperebbero una *routine* di frustrazioni e ciclicità: «Il fanciullo magretto torna a casa / un poco stanco e molto interessato / alle cose dell'autobus. Pensa / -con quella luce che viene dai sensi / dai sensi ancora appena appena tocca- / in quanti modi adoperar si possa / una cosa ch'è nuova e già non tiene / se inavvertito ogni tanto egli tocca. / Poi si accorge di me. E raffreddato / si soffia il cuore fra due grosse mani. // Io devo scendere ed è forse un bene», *Il fanciullo magretto*, XI, SGV; oppure la pienezza irrompe in una situazione di stasi e di ferialità pur mantenendo una postura passiva: «Anche se il vento copre / la primavera, il popolo / canta alla notte. // L'ascolto io dal mio letto. Lascio / "La vita di Gesù". Ardo a quel canto», *Anche se il vento copre*, P. La declinazione del tema è, come si vede, molto crepuscolare: risente dei modelli di Corazzini, Sbarbaro e Saba. Nel periodo considerato questa

<sup>117</sup>Per queste considerazioni ancora C. MONGIAT, *art. cit.*, pp. 230 e 252.

<sup>118</sup>Si veda per questa interpretazione F. MAGRO, *Di alcune forme della ripetizione in Penna*, *art. cit.*, pp. 320-321.

<sup>119</sup>Mi riferisco ovviamente ai versi conclusivi di *Taci anima mia*: «E, venuta la sera, nel mio letto / mi stendo lungo come in una bara», CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, Milano, Garzanti, 1999.

<sup>120</sup>LUIGI BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 46-54. Ovviamente per la comparazione tra l'epifania negativa di Montale e quella qui documentata in Penna non sembrano esserci ulteriori elementi di contiguità. Si tratta di una semplice etichetta per definire un modulo stilistico-narrativo.

tematica non sembra subire grandi variazioni: ha cioè un indice di “tenuta” molto alto, e ciò appare in linea con quanto gli altri sondaggi stanno mettendo in luce: un recupero per alcuni, per altri una stabilità di un tema che si sta profilando come un vero e proprio *topos* di medio periodo.

### *Rebora.*

Dal Bianco, al termine del suo studio sull’anafora prova a stabilire una legge estetica di portata generale: «a un massimo di ‘oggettualità’ della scrittura si legherebbe l’adozione di una iteratività ‘pesante’ e, viceversa, a un massimo di ‘orfismo’ e di rarefazione linguistica corrisponderebbe una preponderanza di forme anaforiche ‘leggere’ e grammaticali. Al polo opposto di Montale, Penna, Bertolucci si collocano infatti Luzi, Quasimodo, Bigongiari».<sup>121</sup> Sarebbe complicato inscrivere la poetica reboriana nel solco dell’orfismo (fiorentino e non), sia per ragioni interne quanto per ragioni esterne (critica e manualistica lo accostano semmai alla linea lombarda e in particolare al lavoro di Sereni). E tuttavia l’impiego nella sua scrittura di figure di ripetizioni è marginale sia quantitativamente che qualitativamente. Semmai, diventano l’espedito per accentuare il tasso di “letterarietà” dei testi. In MI, ad esempio, si risolve in un eccesso di ricercatezza formale, o in veri sforzi di bravura, in un continuo rilancio tra esposizione del “tema” e variazione. Lo si vede nella struttura a “ciclo” più volte incontrata che incornicia un intero componimento, con sviluppi narrativi: «I morti giovani e i vecchi / emergono dalla terra [...] / I morti giovani e i vecchi / tranquilli si rifanno terra», *I morti*, MI; oppure nell’uso di forme chiasmiche arricchite da giochi paronomasici come in *Foce* («Beatitudine antica / e tetra abitudine»), o accompagnata da ipallage in *Presenza* («Ricordo ilare / di una presenza / [...] / Ilare presenza»), o ancora con polittoto in *Poesia 5* («Così sono escluso dalla vita / e della vita prigioniero»). Anche le figure anaforiche vengono solitamente arricchite da formalismi: intervengono ad esempio spostamenti repentini di posizione e organizzazioni scalari o a climax. In *Poesia 2* un sintagma ribattuto in epifora viene poi promosso in posizione iniziale di periodo e inserito in giri sintattici sempre più estesi: «si salva la terra. / [...] / si salva la terra sotto i cumuli. / Si salva / come una scarna santa predestinata / violentata di vita / leggera di peccato». Infine la ripetizione si racchiude in dispositivi a incastro come la *gradatio*, che come vedremo saranno molto apprezzati nelle raccolte successive: «Uomo alla porta *amore*. / travolto / l’*ama* ancora da *morto*. / E un *morto* venne a unirsi ai soldati», *Uomo alla terra*, MI. Infine una classica presenza di figure di aggiunzione a tricolon, diffusissime in tutta la poesia italiana e in particolare in D’Annunzio, in disposizione non metrica: «Spazio e uomini / e colori senza sogni», *Sosta*, MI; oppure riportando la ripetizione grammaticale nell’innesco: «Che grido è salito nell’aria, / che pianto alle consegne tradite, / che ansia allo svolgersi lento / dell’ora notturna», *I morti*, MI.

In DA le ripetizioni vedono un incremento interessante e soprattutto cominciano ad assumere posizioni strutturali, di rinforzo alla partizione metrica. Vengono cioè accolte in un’ottica verticale e non più puramente retorica. Le giustapposizioni asindetice, ad esempio, cominciano a essere sfruttate in posizioni explicitarie, a segnalare un effetto di sfumato e di non finito (e allora intervengono spesso i punti sospensivi), oppure di accentuazione fatica:

Dagli accenni si scarta  
Un pianto oscuro, una lode deserta,

---

<sup>121</sup>S. DAL BIANCO, *art. cit.*, p. 361.

Una estatica fine negli sguardi  
(*Lago fermo*, DA)

La nota cadenza del dialetto,  
la perplessa periferia annebbiata,  
il passo nostro nei viali.  
(*L'antica aria, avverti*, DA)

Nascono ancora dai boschi lontani  
Figure umane, musicisti dai riversi  
Tronchi, saggi vecchi dal muschio...  
L'immutabile tempo  
(*Pagina*, DA)

Risuscita la tua voce...  
Il battito trionfale dello sfinimento...  
L'invocazione sgraziata...

Il tuo squallido amore.  
(*Caccia all'uomo*, DA)

Oppure i parallelismi, con recupero di lemmi significativi e sorretti da ulteriori espedienti di rinforzo, vengono ribattuti in sedi privilegiate, come a inizio e fine di testo:

Nei paesi della vita serena  
[...]  
Lungo vie di paesi s'avviva a volte il sangue  
(*Un bambino ostinato che l'insegue*, DA)

con recupero anche fonico «della vita»-«s'avviva». O a inizio di strofe:

Canta allora per me l'acqua del lago  
[...]  
Canta allora per me l'acqua del lago  
(*Ad un solo pensiero*, DA)

Alla funzione strutturante e metrica si somma anche quella propriamente fatica: a garantire l'incremento espressivo intervengono l'aumento delle figure a contatto: «altri, ben altri segni», *Sandbostel*, DA; con diafora: «perché la morte sia morte», *Ogni fine*, DA; «Al di là si ripete l'unico volto / con irraggiungibili aspetti. // Irraggiungibile amore», *Note a matita*, DA. Oppure si palesa la presenza di ripetizioni a mo' di ritornello: «Una voce dice: è tardi. / [...] / E' tardi», *Frammento*, DA; «Avverto... Avverto... / Avverto... Avverto...», *A tentare la morte*, DA. Ma l'innovazione più interessante è senza dubbio la presenza di strutture anaforiche di ampio respiro che organizzano l'intera partizione testuale. È da sottolineare che questo specifico dispositivo occorre solo dal 1947, cioè nei testi più bassi presenti in DA: in *Non per questo*, dove l'anafora riprende sintagmi ampi in evidenziazione metrica e soprattutto ribatte su strutture logiche «Non per... / Ma per...»; oppure in *Come per sempre*, dove l'anafora riprende il sintagma del titolo in funzione litanica e con fenomeni

di ripresa orale: «Andavo, con le spalle strette / da uomo stanco, ascoltando. // Da uomo stanco, / dicevo». Insomma anche in Rebora, il passaggio da MI a DA, è segnato da una notevole diversificazione degli impieghi formali e da un rovesciamento di paradigma che muove dall'estetizzazione all'ordine. Infine, in DA aumenta esponenzialmente anche la presenza di forme isocolaliche: la ripetizione strutturale di unità sintattiche giustappositive vuote e spesso anche in scarsa evidenza metrica, occhieggiano allo stile *copiosus*, a una modalità di continuo accrescimento e di ritorno specificante sull'immagine, anche con effetti di organizzazione metrica e soprattutto di indugio e intensificazione oratoria: «Raggruppate intorno / a poco mondo, ad un solo pensiero», *Ad un solo pensiero*, DA; «A vivere in un'ombra, / in un lento sbaraglio di figure», *E' giorno sulle tue ciglia*, DA.

Infine occorre analizzare VE. Ancora una volta in questi spogli assistiamo a un incremento figurale notevole più ci approssimiamo al limite superiore del periodo in esame.<sup>122</sup> Nel caso di Rebora però, alla crescita quantitativa non corrisponde, nell'ultima raccolta, una parallela diversificazione degli usi. Anzi, dopo un periodo di compresenza e incertezza (DA), la direzione imboccata dalle figure di ripetizione è evidente e punta con decisione verso esiti neorealisti. Si verifica una netta diminuzione delle ripetizioni strutturali (isocoli e altre giustapposizioni asindetice) e delle figure a contatto. Crescono esponenzialmente invece le anfore grammaticali o sintagmatiche a membri multipli, che spesso configurano interi testi, con esiti da canzone popolare o da martellamento oratorio: «Non è un idillio... / [...] / Non è un motivo per chitarra», *Viaggio*, VE; «Se tutto corre e stride / [...] / Se nelle strade / ognuno rimprovera l'amore / [...] / Se improvvisi squillano inni ciechi / [...] / Se nulla», *Non son questi i segni*, VE; «Cadono i giorni / come pietre // Cadono i giorni / come giudizi», *Epigrafe per un vicino*, VE. In questo contesto rinnovato, ma che ripiega su forme ampiamente stereotipe, la figura originale del *climax gradatio* assume fattezze di scuola, come avviene in *Verità?* o in *Sulla pietra*. Pare insomma che in Rebora la fase di recessione delle pratiche ermetiche coincida con un momento di massima estensione delle modalità retoriche (per quanto attiene all'ambito delle figure di ripetizione), momento poi subito richiuso con l'adesione a modalità stilistiche di chiara ascendenza neorealista.

Da ultimo, anche Rebora pratica il tema della ripetizione esistenziale. Anche in lui, a partire da VE, il tempo viene declinato secondo i canoni modernisti dello scorrere feriale e borghese, privo di eventi significativi o nell'attesa di eventi significativi. Una costante su cui occorrerà riflettere.<sup>123</sup>

<sup>122</sup>Ricorrendo ai dati numerici: conto 16 figure di ripetizione in MI su 30 testi con un rapporto di 1:2; 36 figure in DA su 44 testi, con un rapporto di 1:1.2; in VE 18 occorrenze su 18 testi considerati, una proporzione perfetta di 1:1. Una progressione quasi aritmetica.

<sup>123</sup>È possibile tracciare un diagramma preciso quanto alla nascita e allo sviluppo dell'immagine. Una prima traccia compare associata al tema della guerra, in un componimento per altro di chiara ascendenza simbolista come *Concerto per sette strumenti*, DA, datato 1943: «Come sono facili i mutamenti: / non altro che un ostinato ritorno»; un secondo cenno, durante il periodo di internamento, in *Mattino con neve*. Qui la ripetizione della vita è associata all'immagine del tempo ciclico, in contrasto al tempo irrevocabile della prigionia: «Qualcosa ripete la sua vita sommersa / nell'umano paese dove il giorno / si solleva pietoso». A parità di contesto, avviene una sterzata per così dire ontologica in *A guardare nel fango* («una risacca / discendente l'onda che si consuma / sotto l'interminato ripetersi») e in *Nel cielo quel vuoto* («La rincorsa monotona ed eterna»), dove si ribatte sull'assenza di un fulcro metafisico che possa giustificare la natura transeunte dei fenomeni. In VE interviene una rimodulazione; qui la ripetizione si configura come tempo feriale e routinario nell'attesa di eventi decisivi: «Non so che riferirmi al quotidiano / passaggio senza spazi e figure. / Solo la nebbia a volte / finge l'avventura cancellando / ogni cosa e affiora sbalordita / un'ombra che tenta le correnti / come una nave segnata. / L'impossibile immagine / diventa ostinazione / e s'allontana», *Solo la nebbia a volte*, VE; ma vedi anche *Non sono questi i segni*. Oppure il tempo dell'immobilità che rifiuta il delirio d'immobilità consumistico e borghese in *Parole per l'ultima notte dell'anno*: «Qui ancora può il cuore dell'uomo sentirsi circondato dal silenzio / senza angoscia o vergogna / e nulla avviene nella notte / che sia diverso dalla continuazione del mondo».

Con le figure di ripetizione in Sereni entriamo in un territorio ben sondato dalla critica stilistica e tematica. Un'ormai lunga teoria di studi ha sancito la centralità di parallelismi e giochi di specularità e iterazione nel sistema formale del poeta di Luino, sia per quanto attiene alla grana puramente tecnica, sia per quanto riguarda la capacità di queste figure di tradurre in stile un coacervo di istituti tematici centrali nella sua poetica.<sup>124</sup> Una serie di lavori a cui guarderemo in questa disamina ma che andranno integrati con le solite tre questioni: sguardo diacronico; evoluzioni attorno al '45; rapporti di comunanza/distinzione rispetto agli altri autori del campione.

Cominciamo, come sempre, da una constatazione quantitativa. Sono due le tendenze che si intrecciano e si sovrappongono. Anzitutto registriamo un aumento della diffusione: il numero di testi in cui cade il modulo iterativo cresce in modo quasi aritmetico da DA a SU56.<sup>125</sup> A questa tendenza progressiva se ne individua una meno uniforme che pertiene al numero medio di occorrenze per testo. In questo caso incontriamo l'ormai classica linea a V rovesciata.<sup>126</sup> Proveremo a dare una risposta puntuale più avanti sulla questione. Ma scendendo sul piano qualitativo, che tendenza seguono gli usi? Occorre una premessa. È ben nota la perizia formale di Sereni, incrementata anche dalla scelta artigianale di puntare all'estrema limatura di pochi pezzi ben forniti piuttosto che sulla grande produzione. Questa pratica da un lato consente di giungere a un alto grado di politura stilistica, dall'altro di operare con un numero ristretto di marche formali reiterate che consentono la massima riconoscibilità del dettato.

In FR il modulo anaforico è del tutto marginale. Opera per modelli montaliani (tipico l'esempio dell'esortativo anaforico in incipit: «Non ti turbi il frastuono / [...] / non ti turbi quest'ansia», *A M. L. sorvolando in rapido la sua città*, FR, che ricalca il noto «Non chiederci la parola / [...] / Non domandarci la formula», degli *Ossi*);<sup>127</sup> oppure recupera formule incornicianti a *refrain* tipicamente ermetiche. In quest'ultimo caso però è significativa la tendenza che si riscontra nel promuovere sempre una certa variazione nel segmento ripetuto: «Starmene solo nel ranch / [...] / Abbandonato nel ranch», *Memoria d'America*, FR; o con l'uso narrativo dell'avverbio di cui già dà notizia Mengaldo: «Dicono le ortensie: / [...] / Dicono anche», *Dicono le ortensie*, FR. Altrimenti l'anafora è sempre scarica, opera per riprese grammaticali o ricusa la sovraesposizione metrica ad innesco di verso. Se dunque le forme di ripetizione “forte” sono minoritarie, ben presenti risultano invece le figure di parola a contatto e le riprese parallelistiche. Tra queste il raddoppiamento isocolalico ha una posizione di rilievo. Anche in questo caso il modulo, come abbiamo visto, non è affatto ignoto agli altri autori del campione, tuttavia qui si evidenzia uno sforzo di stilizzazione molto forte: si trasforma cioè in vero e proprio stilema. Il raddoppiamento di solito è un tipico dispositivo per creare scontri

<sup>124</sup>Per il primo ramo si veda il già citato S. DAL BIANCO, *Per uno studio dell'anafora nella poesia italiana tra le due guerre*, art. cit.; per quanto attiene al secondo filone si veda naturalmente P. V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», VI, 17, febbraio 1972, pp. 19-48.

<sup>125</sup>In FR incontriamo figure di ripetizione in 24 testi sui 37 complessivi (51%); in DA in 20 sui 26 della raccolta (77%); mentre nei 15 testi considerati di SU56 13 sono coperti da figure di ripetizione (87%).

<sup>126</sup>In cifre abbiamo una media di due occorrenze per testo in FR (47 su 24); una crescita sostenuta in DA con una media di 2.5 (51 su 20), e un calo in SU56 (2.1: 28 su 13). La differenza, come si vede, è minima e tuttavia va registrata come tendenza generalizzata.

<sup>127</sup>Per questo cfr. S. DAL BIANCO, *Studio dell'anafora...*, art. cit., p. 358.

analogici.<sup>128</sup> In Sereni però la giustapposizione di immagini è disciplinata con leggi rigorose. L'isocolo può legare immagini astratte (spesso a contenuto simbolico) e concrete:

e del pallido verde  
mi rinnovi il tempo,  
d'una donna agli sguardi serena  
mi ritorni memoria,  
amara estate  
(*Compleanno*, FR)

Gelsomini stillanti si riaprono  
a lenire la notte, si ripopola  
il paese all'uscita d'un teatro  
(*Temporale a Salsomaggiore*, FR)

sopravvivo alle tue sere celesti,  
ai radi battelli del tardi  
(*Inverno a Luino*, FR)

anche in ordine inverso:

dura un lamento di treni,  
d'anime che se ne vanno  
(*In me il tuo ricordo*, FR)

dei giovani cade la danza,  
s'allunga l'ombra sul prato  
(*La sera invade il calice leggero*, FR)

Oppure connette interno e esterno:

E oggi qui attorno la quiete  
dei vetri indifferenti, oggi il minuto  
sfaccendare dei passeri là fuori  
(*Sul tavolo tondo di sasso*, FR)

Il sonno intorba i pagliai,  
il silenzio cresce nel petto  
(*Terre rosse*, FR)

---

<sup>128</sup>Mengaldo nota bene la tendenza narrativizzante del primo Sereni operata a partire da processi stilistico-retorici di chiara marca ermetica: «Una conquista [fondere colloquialità narrativa e liricità] la cui importanza va misurata sulla distanza dal punto di partenza (in *Frontiera* e ancora per gran parte nel *Diario d'Algeria*), che era infine, da buon ermetico, l'epigramma lirico, la scorciatoia e discontinuità analogica: e questa distanza è fra l'altro rivelata proprio dalla diversità tecnica dell'analogia, là scaturente in sostanza da ellissi e spazi bianchi, da intervalli di non detto, qui al contrario continuamente veicolata da ridondanze e iterazioni di enunciati, dunque eminentemente da strumenti discorsivi e 'narrativi'», in ID, *Iterazione e specularità* in Sereni, art cit., p. 24.



Ma, si è detto, sono le figure a contatto, o la ripresa lessicale in *variatio* ad essere nettamente preferite: l'attenzione a evitare l'indugio lirico e la volontà di creare connessioni atte al rilancio argomentativo è ben attestato già da FR. Insomma Sereni imposta il suo stile "narrativo" sin dagli esordi. Lo si nota nella consuetudine a variare il sintagma prescelto per la ripetizione, spesso anche attraverso espedienti leggeri, come l'inserimento di marcatori temporali: «Le montagne *nel ghiaccio* s'inazzurrano / [...] / *ora* / *nel ghiaccio* s'increspò», *Inverno*, FR; o attraverso riformulazione o parafrasi: «bambini guerrieri / [...] / Ai bambini in guerra», *Concerto in giardino*, FR. O ancora con sottile ripresa in *capfinidad*: «sulla tua strada *forse* spunterà. // *Forse* da oggi soltanto», *Soldati a Urbino*, FR. Oppure la ripresa semantica è inserita in un giro sintattico particolarmente stringente e in continuo rilancio:

e chi passa non sa  
di te come tu non sai  
degli echi delle cacce che ti sfiorano  
(3 dicembre, FR) parallelismo logico

assorto nell'ombra che approssima e fa vana  
questa che mi chiude d'una sera,  
anche più vano  
di questi specchi già ciechi  
(Piazza, FR)

La seconda questione sarà quella di documentare la presenza o l'assenza di una discontinuità dell'*usus* collocata attorno al '45, o meglio, come stiamo valutando, tra il '45 e i primi '50. A questo scopo si dovranno sì osservare analiticamente i cambiamenti prodotti dal passaggio da DA a SU, ma anche operare una strategia più complessa che ci consenta di tagliare cronologicamente il cuore della seconda raccolta sereniana, che cade perfettamente sui due crinali dello spartiacque che abbiamo scelto come giro di boa di medio periodo. Sarà opportuno allora trovare dei segnali stilistici che ci permettano di lavorare in tal senso. In effetti la ricorsione di alcuni stilemi già sperimentati in FR ritornano in DA. Ad esempio l'isocolo analogico, costruito su incroci di immagini controllate, permane almeno nei primi testi di DA. Troviamo esempi di astratto (basso-)concreto in *Belgrado* con ripresa paronomasica: «sogno improvviso di memorie, come / le sentinelle sognano / dai ponti della Sava / qualche figura tra le piante a caso, un intravisto romanzo d'amore»; o ancora con ripetizione enfatica a zoomata metonimica: «appena / vivo sussulto / di me, della mia vita / esitante sul mare», *Dimitrios*, DA; o ancora più classicamente: «Ora il giorno è un sospiro / e tutta l'Attica un'ombra», *La ragazza d'Atene*, DA. Ritroviamo pure la predilezione epiforica per il costrutto pronome+verbo, ben attestato in FR:

ma tu ti neghi  
e monotono ti chiudi  
(Paese, FR)

Gelsomini stillanti si riaprono  
a lenire la notte, si ripopola  
il paese all'uscita d'un teatro  
(Temporale a Salsomaggiore, FR)

ahimè che il puro  
segno delle tue sillabe si guasta,  
in contorto cirillico si muta  
(*La ragazza d'Atene*, DA)

Se dovessimo datare questa commistione di moduli potremmo indicativamente collocarla attorno al '44.<sup>129</sup> Ma cosa accade dopo? Dopo le figure di ripetizione creano dispositivi inediti e nuove funzionalità. Anzitutto la ricorsione lemmatica viene inserita in una cornice dialogica, in cui gli elementi del discorso diretto risultano bene in mostra. Il contesto narrativo serve ad attenuare o a camuffare la portata un poco enfatica e oratoria indotta dalla ripetizione, ma anche a rappresentare effetti di realtà o a restituire la diversità psicologiche dei diversi locutori:

-...Donau?-  
-Nein Donau, Sava-  
(*Belgrado*, DA)

-Io voglio una bandiera  
[...]  
io voglio una contrada  
ove sia canto  
(*La ragazza d'Atene*, DA)

Ho risposto nel sonno: - E' il vento,  
il vento che fa musiche bizzarre.  
(*Non sa più nulla, è alto sulle ali*, DA)

-che porti  
tu, che offri?...-.  
(*Troppo il tempo ha tardato*, DA)

In un caso come questo

-Nein Donau, Sava-  
[...]  
-il Danubio! La Sava! -  
(*Belgrado*, DA)

la ripetizione ha qui una funzionalità molto avanzata rispetto agli usi incontrati finora: il locutore rimastica come in un flusso coscienziale l'affermazione orale di una terza figura; lo stimolo esterno riverbera i suoi effetti nella riflessione che l'io sta conducendo autonomamente.

Questa virata “psicologizzante” si verifica anche nelle sequenze elencatorie prive di punteggiatura, un uso poco ermetico e eccentrico rispetto alle modalità visionate sinora. Il modulo accumula dettagli o stati interiori in modo caotico, restituendo un effetto di concitazione narrativa o

---

<sup>129</sup> Ancora una spia microstilistica: l'uso più tardo dell'isocolo costruito sul modulo già incontrato astratto-concreto si trova in *Un improvviso vuoto del cuore* testo datato 1944: «un trapestio di pioggia sulle tende / un'ultima fronda sonora».

la dispersione emotiva del soggetto locutore. Anche questo uso si profila in modo perentorio a partire dal '44:

ma un occhio lustro ma un tatto febbrile  
(*Troppo il tempo ha tardato*, DA)

strade fontane piazze  
(*Se la febbre di te più non mi porta*, DA)

Tra il brusio di una folla  
nel latrato del mare  
tra gli ordini e i richiami  
mancavo, morivo  
sotto il peso delle armi.  
(*Tra il brusio di una folla*, DA)

mimetizzarsi sparire  
abbarbicarsi amalgamarsi al suolo  
(*Dicevano i generali*, DA)

Finora dunque si sta profilando una cesura attorno alla metà degli anni Quaranta; da qui le figure di ripetizione si “specializzano”: ora servono non più (o non solo) al rilancio argomentativo, quanto a descrivere e segnalare l’intervento dell’oralità, o a rappresentare la concitazione emotiva. Si crea così una sorta di dispositivo facilmente reiterabile, che punta alla “distinzione” stilematica.

Mancano però all'appello altre due aspetti dell’innovazione che interviene nella seconda metà degli anni Quaranta. Il primo è rappresentato dall'elenco di derivazione montaliana, costruito per accumulo di immagini contratte e opache (simboli o correlativi oggettivi):

eri nel ticchettio meditabondo  
[...]  
tra le pagine sfogliate  
una marea di sole,  
un'indolenza di sobborghi chiari  
presto assunta in un volto  
(*Troppo il tempo ha tardato*, DA)

Ora ogni fronda è muta  
compatto il guscio d'oblio  
perfetto il cerchio  
(*Solo vera è l'estate e questa sua*, DA)

E ciascuno si trovi il sempreverde  
albero, il cono d'ombra,  
la lustrale acqua beata  
e il ragnatelo tessuto di noia  
(*Solo vera è l'estate e questa sua*, DA)

Il secondo aspetto riguarda l'impiego logico-spiazzante della ripetizione, fino a costruire veri e propri giochi di parole, come abbiamo visto anche in Fortini:

ma qui nessuno più soffre  
solo la terra soffre  
che nessuno più  
soffra d'essere qui  
(*E ancora in sogno d'una tenda s'agita*, DA)

tra cortesi comitive  
di disperati meno disperati  
più disperati  
(*E ancora in sogno d'una tenda s'agita*, DA)

Infine, le figure di contatto, ma anche la riscoperta degli isocoli a tricolon in posizioni privilegiate, denunciano una disposizione all'innalzamento e alla nobilitazione del dettato, accentuando quel caratteristico impuntamento elegiaco che è uno dei tratti più riconoscibili della poesia di Sereni. Troviamo le note epanalessi: «Europa Europa», *Italiano in Grecia*, DA; con vocativo enfatico «O mia vita mia vita ancora ansiosa / d'un urbano decoro...», *Risalendo l'Arno da Pisa*, DA; oppure riprese in anadiplosi: «e tu giri via con un volto / dietro ogni finestra – tu stessa / un volto, un volto solo / che per sempre si chiude», *Città di notte*, DA; o infine con *correctio*, ancora a marcare una riflessione in corso: «Questa è la musica ora: / [...] / Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta», *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, DA.

Insomma, nel primo tempo sereniano notiamo due tendenze appaiate nell'impiego delle figure di ripetizione: lo sviluppo e il rafforzamento dell'innesco argomentativo e la declinazione elegiaca da un lato, dall'altro la tentazione a operare con un numero ristretto di dispositivi retorici stabili e reiterati. Una cesura si impone già in DA all'altezza del 1944: dopo questa soglia si affacciano nuovi stilemi, spesso associati all'oralità e all'espressione psicologica (uno strumento insomma che trascrive il flusso coscienziale). L'impennata di figure di ripetizione che abbiamo notato in DA nell'analisi quantitativa è in parte spiegabile con la convivenza dei moduli già sfruttati in FR e l'affacciarsi delle nuove pratiche retoriche. DA è stilisticamente, almeno per quanto abbiamo visto qui, una raccolta di frontiera. E tuttavia, proprio per la sua natura ibrida, manifesta una notevole sperimentazione stilistica, un'estensione delle pratiche retoriche (per quanto attiene evidentemente alle figure di ripetizione) inedita. La controprova è nei testi composti tra la fine degli anni Quaranta e il 1956, confluiti, tutti tranne *Il grande amico*, nella prima sezione degli *Strumenti umani*. In questi quindici componimenti si riscontra un notevole restringimento della varietà retorica incontrata prima. Sereni opera ora solo su due strumenti: figure a contatto (anadiplosi e epanalessi su tutte) e isocoli, strutture cioè retoricamente molto esili e poco marcate. L'anafora gioca qui un ruolo del tutto marginale.<sup>130</sup> Cosa ci dice questo processo? Anzitutto la selezione esclusiva di queste figure indica la tendenza a

<sup>130</sup> Conto tre occorrenze sulle 28 figure di ripetizione. Tra queste, una lavora sulla (scontata) reiterazione dell'interrogativa («Perché non vengono i saldatori? / Perché ritardano gli aggiustatori?», *Il tempo provvisorio*, SU); la seconda, non metrica, è invece una tipica anafora vocativa: «O fuoco che ora tu sei / dileguante, o ceneri confuse / di campagna che annotta e si sfa, / o strido che sgretola l'aria», *Viaggio di andata e ritorno*, SU. Solo in un caso l'anafora ha un taglio più complesso, con reiterazione sintagmatica in *variatio*, quasi un refrain, con funzione strutturale (divide in due sezioni il testo): «Voci del dopocorsa, di furore / [...] / Voci di dopo la corsa, voci amare», *Mille miglia*, SU.

puntare tutto sull'innesco argomentativo, sul continuo rilancio del discorso, in una parola, sull'aggiramento dell'indugio lirico. L'aumento relativo delle figure di ripetizione a contatto invece, in particolare di reduplicazione («Ma i volti i volti non so dire», *Via Scarlatti*, SU; «ombra più ombra di fatica e d'ira», *Via Scarlatti*, SU; «il telefono tace da giorni e giorni», *Comunicazione interrotta*, SU; «Di colpo -osservi- è venuta, / è venuta di colpo la primavera», *Finestra*, SU), o l'inserimento di forme isocolaliche in posizione forte, spesso di explicit («e cerca e tenta e ancora si dispera», *Finestra*, SU; Un disincantato soldato / Uno sparuto scolaro, *Il grande amico*, SU; «e non era più un lago ma un attonito / specchio di me una lacuna del cuore», *Un ritorno*, SU), spinge sul pedale della nobilitazione stilistica e dell'affondo drammatico e elegiaco. La selezione delle figure di ripetizione che Sereni salva in questa fase non è casuale. Anadiplosi e epanalepsi sono sin da FR (con un'accentuazione notevole in DA) le figure più connotanti del sistema retorico di Sereni e le meno apprezzate dal circuito di poeti che stiamo indagando. Delle ripetizioni strutturali e in particolare dell'isocolo o del polittoto, la forma presentata con più insistenza è quella priva di sostegni di punteggiatura, quella cioè, come si è accennato in precedenza, più innovativa e meno sfruttata negli altri sistemi formali coevi: «artiglia l'anima sfonda la vita», *Paura*, SU; «Quanti anni che mesi che stagioni», *Viaggio all'alba*, SU; «un attonito / specchio di me una lacuna del cuore», *Un ritorno*, SU. Grosso modo, dopo il 1944-1945 le tendenze stilistiche in Sereni, dalla specola delle figure di ripetizione, si muovono dunque verso la narrativizzazione e l'affondo elegiaco,<sup>131</sup> un processo che passa ancora una volta per un restringimento degli strumenti retorici su usi ben selezionati: il *primum* è ancora specializzazione e riconoscibilità.

Infine una nota sul tema della reiterazione esistenziale. Anche questo aspetto, centrale della poesia sereniana, è stato indagato a fondo. Ricordo ancora gli appunti di Mengaldo, ma anche l'acuta panoramica tematica di Caretti, o il volume di Pagnanelli, solo per soffermarsi ai titoli che hanno impostato per primi la questione.<sup>132</sup> In questa sede non è importante ripercorrere le complesse implicazioni concettuali, come detto già ampiamente valutate. Sarà semmai importante verificare la tenuta del tema in diacronia e saggiarne le evoluzioni. Per fare questo, dobbiamo ora evocare un altro ramo della retorica: l'*inventio*, ossia l'analisi del reperimento degli argomenti. Sotto questa luce è estremamente significativo riscontrare che, a dispetto dell'estrema diversificazione dei panorami storico-esistenziali che l'io lirico attraversa nelle varie raccolte (referto esistenziale di tono simbolista in FR, diario di prigionia in DA e riflessione politico-sociale postbellica, con le ovvie ricadute esistenziali, in SU), il tema della ripetizione temporale, con i corollari dell'inerzia delle vite prive di eventi significativi e del tempo feriale, è sempre presente: è un vero e proprio *Ur tema*. In FR le occorrenze sono molteplici e diversificate: lo ritroviamo in forme stilizzate, di derivazione ermetica in *Memorie d'America*, o con ripresa di moduli montaliani in *Concerto in giardino* («da quest'ombra di panca / ascolto i ringhi della tromba d'acqua / a ritmi di gocce / il mio tempo s'accorda»)<sup>133</sup> e

<sup>131</sup>Per la nota questione dell'impuntamento elegiaco del Sereni giovane e maturo rimando ai due testi che mettono a fuoco la questione: ROMANO LUPERINI «Urbano decoro» e crisi dell'ermetismo in Vittorio Sereni, in ID., *Il Novecento*, Torino, Loescher Editore, 1981, tomo I, pp. 631-642; un tema così noto da configurare la ricezione *midcult* e massmediatica: DOMENICO PORZIO, *Sereni, il quotidiano elevato a elegia*, «Corriere della sera», 4 giugno 1986.

<sup>132</sup>P. V. MENGALDO, *Iteratività e specularità in Sereni*, art. cit.; LANFRANCO CARETTI, *Il perpetuo presente di Sereni. «Gli strumenti umani»*, «Strumenti critici», I, 1, ottobre 1966, pp. 73-85; GILBERTO LONARDI, *Di alcuni grandi temi sereniani*, Introduzione a V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 5-25; REMO PAGNANELLI, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1980.

<sup>133</sup>Il richiamo montaliano è ovviamente ai versi di *Casa sul mare*, testo inserito nella prima edizione degli *Ossi*: «Ora i minuti sono eguali e fissi / come i giri di ruota della pompa».

soprattutto in *Terrazza*, dove l'inerzia vitale è associata all'attesa di un evento dirompente: «un murmure soltanto / sfiora la nostra vita / sotto una pensile terrazza. // Siamo tutti sospesi / a un tacito evento questa sera». Oppure in termini crepuscolari in *Strada di Creva*: «Si rientra d'un passo nell'inverno. / E nei tetri abituri si rientra, / a un convito d'ospiti leggiadri / si riattizzano i fuochi moribondi. // E nei bicchieri muoiono altri giorni». O infine, nella contrapposizione tempo feriale vuoto e inerte vs tempo festivo in *Sul tavolo tondo di sasso*. In DA la ripresa del tema è concentrata al massimo. È associata ora esclusivamente a una situazione allo stesso tempo privata e di gruppo, profilata su un referente storico concretissimo: l'esperienza della prigionia militare, come noto. Non è del tutto scontato rilevare che nella descrizione del campo riemerge l'interferenza di moduli di ascendenza ermetica con effetti di sfumato e di oscurità: «e mare e deserto è il domani / senza più stagioni», *Italiano in Grecia*, DA; «un'ultima fronda sonora / su queste paludi del sonno / corse a volte da un sogno», *Un improvviso vuoto del cuore*, DA. È dunque il nuovo apporto “contestuale” a rivitalizzare una matrice tematica già attiva da anni nella poesia italiana. In questo modo, la reiterazione esistenziale è giustificata e per così dire oggettivata, mentre l'opposizione binaria vita vuota/vita piena è rifunzionalizzata alla coppia vita fuori/vita dentro la storia:

io sono morto  
alla guerra e alla pace.  
(*Non sa più nulla, è alto sulle ali*, DA)

Non sanno d'essere morti  
i morti come noi,  
non hanno pace.  
Ostinati ripetono la vita  
(*Non sanno d'essere morti*, DA)

Ancora un'evoluzione si riscontra nella produzione confluita in SU: in testi come *Comunicazione interrotta* o *Il tempo provvisorio* il guscio del quotidiano inerziale è figura della stasi storico-politica nell'Italia dell'immediato dopoguerra. Fino poi ad un estremo aumento della concettualizzazione esistenziale, ma uscendo di poco dai vincoli cronologici che ci siamo imposti, con i testi *Ancora sulla strada di Zenna* (scritta verosimilmente attorno al 1960) e *Il piatto piange* (scritta tra il 1956 e il 1958). Insomma, lo sviluppo del tema si muove sui binari della concretizzazione contestuale, sul restringimento dei moduli e sulla capacità di adattare rapidamente in diacronia una identica matrice concettuale mutuata dalla poesia precedente: per parafrasare il titolo di un articolo di Maurizio Cucchi, Sereni innova senza fare avanguardia.<sup>134</sup>

### *Sinisgalli*

Leonardo Sinisgalli è tra gli autori del campione che dimostrano una maggiore propensione all'impiego di figure di ripetizione. Ancora una volta il percorso diacronico è segmentabile in tre

<sup>134</sup> MAURIZIO CUCCHI, *Come innovare senza fare avanguardia*, «Letture», a. 51°, quaderno 526, aprile 1996, pp. 48-49.

tempi: un uso corposo in VM, un ulteriore accrescimento in NCE, un calo consistente in VV.<sup>135</sup> Contrariamente a quanto detto (ad esempio) per Penna, che lavora per ripetizioni semantiche, Sinisgalli opta generalmente per ripetizioni grammaticali o strutturali, attraverso un modello giustappositivo che abbiamo incontrato più volte nel campione. Ciò che stupisce nel primo tempo è però la varietà non ritagliata delle possibilità retoriche. Le figure di ripetizione danno in VM il metro di una disomogeneità degli usi pressoché illimitata in cui sembrano convivere modelli e ascendenze del tutto eterogenee. È vero ad esempio che le anafore metriche risultano in VM del tutto minoritarie. Tuttavia non sono pochi i casi in cui il principio di ripetizione è soggetto ad una regola metrica nel momento in cui lavora con l'*enjambement* a creare quel tipico effetto di “doppia lettura” cara a D'Annunzio. In *A mani aperte mi fa giorno*, sedicesimo testo della sezione *18 poesie* di VM, abbiamo un doppio isocolo: «E il sangue è felice e mi corre / la brezza, mi cresce mattina sul mare». In questo caso si potrebbe ipotizzare un novenario di 5<sup>a</sup> + un dodecasillabo o viceversa, accorpendo il trisillabo in anacrusi in *enjambement*, avremmo un dodecasillabo + un novenario di 5<sup>a</sup>. I due versi \*«E il sangue è felice e mi corre la brezza» e \*«La brezza, mi cresce mattina sul mare», sono poi entrambi endecasillabi ipermetri (con sillaba aggiuntiva in anacrusi), con identico schema giambico di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>. Schema identico pochi versi più avanti, dove è ancora un trisillabo in *enjambement* a creare una doppia ambiguità metrica: «L'acqua è un prato sotto i piedi / fiorita, la luce dentro le mani / è fredda come un'unghia». Anche qui l'articolazione sintattica dell'isocolo gioca un ruolo metrico efficace: al di là dell'effetto chiastico che si innesca con lo spostamento del complemento predicativo, è la specularità versale a interessare. Questa volta però l'uniformità è garantita dal principio isosillabico piuttosto che dal *pattern* accentuativo o dalla canonicità del verso (che andrebbe a comporre due endecasillabi di 5<sup>a</sup>). Insomma la struttura isocolalica nel primo Sinisgalli opera spesso in concomitanza con dispositivi metrici di ascendenza dannunziana.

Ma accanto a questo modello si profilano altre tipologie di ripresa. L'uso enfatico è una delle possibilità espressive della ripetizione. In VM questo impiego è minoritario ma ben attestato e quando si presenta palese immediatamente il proprio *pedigree*. In *Strepita la campana al capolinea* troviamo questi versi: «E tu non sai / più vivere, non sai dimenticare». La ripetizione dell'isocolo, con l'enfasi puntata sull'*enjambement* forte non possono non richiamare i versi ungarettiani di *In memoria*: «E non sapeva più / vivere [...] // Non sapeva più / sciogliere». Contestualmente, al sillabato ungarettiano si affiancano allusioni montaliane. In parte attraverso la ripresa elencatoria di correlativi oggettivi, marcata dall'“ecco” (consonante con quanto avviene in *L'estate*), in un testo dal titolo smaccatamente ripreso dagli *Ossi*: «Ecco l'ombra si arrossa, / Ecco cade il mio cielo», *Contro il muro dell'orto*, VM; o ancora in *Ascolta la voce del maestro*: «Ecco il gesso, ecco l'unghia che stride». Ma le ripetizioni possono essere estrapolate anche dal Montale elegiaco, in cui la ripetizione di stringhe versali in posizione strutturale serve ad accentuare, nel colloquio con la donna assente, il senso di perdita e di mancanza. *Lo stesso fatuo alone* è appunto un colloquio con la donna assente. Qui troviamo due versi che si ripetono identici: «Tu non vieni. La pena non ritarda / [...] / Tu non vieni. / La pena non ritarda». A parte la constatazione che il secondo membro è posto in un verso “a scalino”, tipico espediente montaliano, è fin troppo smaccato il richiamo alla *Casa dei doganieri*: «Tu non ricordi la casa dei doganieri. / [...] / Tu non ricordi; altro tempo frastorna / la tua memoria». Dietro questi modelli di derivazione disomogenea si riesce ad individuare una finalità comune: elevare e

<sup>135</sup> In cifre: conto 104 figure in 85 testi con una media di occorrenza di 1.2:1; in NCE, 123 su 68 testi: 1.8:1; in VV, 74 su 74 testi: 1:1.

drammatizzare il dettato. D'altro canto però in VM non mancano modalità del tutto difformi, che più che lavorare sullo stile *copiosus* (approfondimento e specificazione) o sull'enfasi, operano per alleggerimento ritmico e iniezione “comica”. Lo si evince dall'uso della ripetizione folklorica e “popolare”:

Muore il ragazzo un poco  
Ogni giorno per giuoco.  
Per giuoco morde invano  
Il cavo della mano.  
(*Muore il ragazzo un poco*, VM)

Luna, luna nuova  
Chi ti cerca non ti trova  
Chi ti trova non ti aspetta  
(*Imitazione della luna*, VM)

Furono vive le tue voglie  
Furono rosse le mie penne  
(*La rosa non ti somiglia*, VM)

Si chiude senza fortuna  
Il giro degli anni. Ruota  
Il sangue a ogni nuova luna  
(*Dietro i muri c'è un roco*, VM)

In una parola, le figure di ripetizione in VM assolvono a compiti disomogenei e non specializzati: sostengono il principio della giustapposizione in *variatio*, alimentano l'enfasi oratoria, nobilitano il dettato attraverso la ripresa di moduli forti (Montale su tutti) e nel contempo lavorano all'alleggerimento ritmico-tonale con l'immissione del comico popolare.

Come si muove questo sistema in diacronia? Passano solo pochi anni dalla pubblicazione di VM a NCE eppure la metamorfosi che investe le figure di ripetizione è molto evidente. Anzitutto si coglie un'evoluzione tecnica: la gabbia formale si fa più stringente, crescono notevolmente le figure di ripetizione materiale a contatto e a distanza. Le prime assolvono un compito di partizione versale, creando una cesura metrica molto marcata, anche attraverso giochi fonici interni: «Un abisso ci separa, una fiumana», *Nessuno più mi consola*, NCE; «la tua scrittura tenera, il tuo esile nome», *Epigrafe*, NCE, con settenario sdrucchiolo + senario; o ancora: «mezzo mammifero, mezzo uccello», *16 settembre 1943*, NCE. Per le seconde poi si assiste a una crescita del modulo metrico: le anafore cominciano a essere disposte in modo quantitativamente consistente a innesco di verso. Ma è soprattutto un cambiamento tonale che si registra. Le formule di ripetizione oratoria, enfatica o elegiaca, che abbiamo visto abbondantemente attive in VM e sorrette da modelli “nobili”, sembrano del tutto in ombra nella nuova raccolta. La ripetizione a contatto lavora per accumulo di dettagli dispersivi e caotici, spesso in forma di elenco o con isocoli a tricolon. Un modulo sostanzialmente inedito nella poesia di Sinisgalli (e di quella fin qui esaminata), per giunta declinato in termini direi govoniani e generalmente crepuscolari più che ermetici (gli elementi raccolti sono generalmente



oggetti poveri e feriali), con un sovrappiù di grottesco e con effetti sempre strani: «Ricorda i capestri, / i catafalchi, / le camere di tortura, / l'odore di strame», *Elegia romana*, NCE; «I santi sui parapetti, / le donne dai petti mostruosi, le rondini, / i ragazzi», *Elegia romana*, NCE; oppure riporta oggetti femminili d'uso comune: «Il tuo ombrellino, il tuo pettine, un piccolo mazzo di fiori», *Epigrafe*, NCE; o ancora: «Una logora borsa, / con un pettine, una spazzola, una camicia militare», *Crepuscolo a Monte P.*, NCE.<sup>136</sup> Accanto a questa prima innovazione, che sfida in periodo ermetico gli assunti canonici, si individuano anche altri tentativi di costruzione di stilemi personali: tentativi minimi, che alludono però a uno spostamento importante in rapporto al codice complessivo. In particolare l'uso della doppia coppia di sostantivi o aggettivi:

Sofistico e d'oro, problematico e sottile  
(*Lucania*, NCE)

Gufo o donnola, civetta o faina  
(*16 settembre 1943*, NCE)

Piedi e mani, pianto e fiato  
(*Avremmo visto rifiorire*, NCE)

Infine, le ripetizioni vengono funzionalizzate all'espressione orale e colloquiale, un po' forzata e con effetto teatrale:

Nessuno rivolta una pietra per non inorridire.  
Sotto ogni pietra, dico, ha l'inferno il suo ombelico  
(*Lucania*, NCE)

oppure dove l'enfasi ritorna, ma solo se inscritta in una cornice realistica di colloquio a due (in un modo non troppo dissimile da Sereni):

“Un mio amico deve abitare da queste parti,  
un mio amico che non ho incontrato mai più”  
(*Crepuscolo a Monte P.*, NCE)

“È doloroso pensare a tutti gli anni perduti  
Senza conoscerci, pensare che il meglio di noi  
Va sempre sciupato”  
(*Crepuscolo a Monte P.*, NCE)

Sinisgalli dunque comincia a mutare rapidamente i propri istituti formali, in particolare quelli legati alle figure di ripetizione. Ciò accade molto verosimilmente perché, come detto, rappresentano una parte cospicua del suo sistema retorico. Già nei pieni anni Quaranta ha inizio dunque un processo di distinzione formale (con il profilarsi di alcune soluzioni tecniche originali) e soprattutto tonale, con

---

<sup>136</sup> Osservando questi due esempi e in particolare il primo, si potrebbe ovviamente avocare la vicinanza degli oggetti femminili e borghesi di Dora Markus («vicino alla matita delle labbra, / al piumino, alla lima»). È grande tuttavia la distanza d'uso tra i due poeti.

la messa ai margini delle soluzioni enfatiche e elegiache scalzate da un interessante uso giustappositivo di immagini grottesche e di oggetti poveri. Alcuni istituti tecnici, come la ripetizione oratoria a contatto, per ricadere nel sistema, hanno bisogno ora di una nuova cornice. Accanto a tutto ciò si verifica un ulteriore meccanismo di “distinzione”: si distanzia da scelte che esibiscono un “cartellino”, una fonte evidente. Sarà da tenere a mente questo cambio repentino che segnala elementi di originalità indubbia.

Un'ulteriore considerazione quantitativa. Osservando il numero complessivo delle ripetizioni abbiamo notato un calo in termini assoluti coincidente con VV. Tuttavia se si analizza il numero dei testi in cui queste cadono effettivamente, si nota una sostanziale stabilità. Ciò significa che la regressione è da considerarsi agente all'interno di ogni singolo componimento: se in VM e in NCE troviamo in media 2/3 occorrenze nella quota dei testi in cui è effettivamente presente, in VV si scende sotto le due occorrenze, per la precisione 1.7. In parte ciò è dovuto ad una tendenza alla *brevitas*: le poesie estese ancora presenti in VM e NCE tendono a scomparire. In parte però per una questione specificamente retorica. In VV assistiamo ad un fenomeno non del tutto inedito nel campione: gli usi notevolmente diversificati che abbiamo incontrato in NCE risultano ora riassorbiti. Le figure di ripetizione si concentrano ora su anafore lunghe, per lo più grammaticali, o comunque costruite su elementi stilisticamente poco incisivi come verbi, avverbi e parallelismi intraversali, o isocoli a tricolon. Il principio che governa lo spostamento sembra agire ora sulla *dispositio* invece che sull'*elocutio* e consiste nel rafforzamento del rapporto metro-sintassi (da un lato attraverso l'impiego di anafore metriche, dall'altro dalla attenzione posta ai punti marcati del testo, *explicit in primis*). Un modulo standard di chiusura dei componimenti in VV sembra consistere proprio nella ripetizione parallelistica o isocolalica:

Così silente scorri ma non trabocchi,  
ti accumuli ma non dirocchi  
(*Appena visibile...*, VV)

Ma così lieve, così arrendevole  
(*Ti porterò la mia testa vacante*, VV)

Chi prega e chi mangia e chi piange  
Madre. Chi cinge di fiori freschi  
Il tuo letto di cenere  
(*La più bell'aria*, VV)

Le vostre reliquie,  
i teneri pegni, i fossili fiori.  
(*In memoria*, VV)

La natura ci ebbe  
Con pochi frutti, ci crebbe  
Con poche promesse  
(*Il vellutello*, VV)

Questa rastremazione (e semplificazione) negli usi si spiega da un lato con l'abbandono del modello montaliano che pure aveva praticato in VM e in grado minore in NCE, dall'altro con la virata verso

forme folkloriche e popolari, come si nota bene dalla sostanza verbale che costella le poche figure a elenco di VV.<sup>137</sup> Ancora selezione degli strumenti che possono garantire maggiore distinzione, ancora grande capacità di modificare il quadro retorico con rapidità dopo la cesura del 1945.

---

<sup>137</sup> «L'effluvio degli embrici, le viole / Cupe sulle tue case, il capino / Del ramarro dietro l'innaffiatoio» (*L'effluvio degli embrici, le viole*, VV); «Dormono nelle bare di castagno, / sugli archi delle stalle e dei porcili, / sulle crociere delle cantine e dei pollai» (*Pasqua 1952*, VV); «una gruccia / per la fionda, un uccello a due becchi / per il giuoco delle mazze o un zufolo / e una canna per sparare alle mosche», (*Antichi giuochi*, VV); «il veleno, lo sputo, la bava? / Il tortomolio, la catapuzia, la mordacchia?», (*Le erbe nemiche*, VV).

Se osserviamo gli studi di stilistica e di retorica applicati ai testi della letteratura italiana la similitudine ha una posizione di particolare prestigio. Interi scaffali occupati dalla bibliografia sul tema in Dante, Petrarca, giù giù fino a Ariosto, si fanno sempre più radi con il trascorrere dei secoli, fino a contare pochi titoli per l'intero Novecento. Il fenomeno si spiega da un lato con ragioni sistemiche (il solito crollo strutturale della retorica e della sua autonomia in epoca moderna), in parte con ragioni specifiche: dalla stagione romantica e in particolare in fase simbolista, la similitudine ha assunto la connotazione "in minore" di figura ingenua e banale, a cui andavano preferite meccaniche più complesse come la condensazione metaforica e lo scarto analogico. La manualistica retorica definisce la similitudine come sottocategoria del paragone. Sua funzione precipua è di mettere a confronto due entità generiche;<sup>138</sup> sua meccanica specifica la non reversibilità dei termini comparati: non vige cioè il principio di simmetria.<sup>139</sup> Ciò la distingue dal secondo ramo figurale che discende dal paragone: la comparazione, per cui invece il principio di specularità è attivo. Dalla sua natura comparativa deriva la struttura bipartita della similitudine, che pone in relazione un *figurato* (elemento testuale sottoposto a comparazione) e un *figurante* (il termine "traslante").<sup>140</sup> Il *tertium comparationis* è il nesso di affinità semantica che collega i termini della comparazione ed è del tutto delegato all'arbitrio dell'autore: maggiore sarà la distanza tra figurato e figurante maggiore sarà la "difficoltà" della similitudine. Questa la natura strutturale della figura e di questa tratteremo: non verranno invece analizzate le comparazioni né le «pseudo-similitudini».<sup>141</sup> Non tratteremo altresì le forme "anestetizzate" perché entrate nel linguaggio comune ("bello come il sole", "bianco come un lenzuolo"), che d'altronde hanno occorrenze pressoché nulle nel campione. Sottocategoria della similitudine, che tende però a creare un nucleo narrativo autonomo, è la parabola e l'esempio, nelle varie tipologie dell'allusione, dell'allegoria e dell'antonomasia. Categoria dell'*ornatus*, ha evidentemente impiego extra lirico, e perciò non troverà spazio in questi sondaggi, pur riconoscendo la non completa estraneità al corpus in analisi di procedimenti simili in Bertolucci, Caproni, Fortini, Penna e Luzi. Per ora è bene circoscrivere il più possibile il sondaggio.

<sup>138</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale*, op. cit., p. 249-250. Ma si veda anche la voce di ANTONINO PAGLIARO, *Similitudine*, in *Enciclopedia dantesca*, ed. speciale per la Biblioteca Treccani, Milano, Mondadori, 2005, XIV, pp. 567-576.

<sup>139</sup> P. M. BERTINETTO, *Come vi pare*. Le ambiguità di *come* e i rapporti tra paragone e metafora, in FEDERICO ALBANO LEONI, MARIA ROSARIA PIGLIASCO (a c. di), *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Pisa 1976)*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 131-170.

<sup>140</sup> La relazione sintattica tra i termini, di precedenza o di successione, sono del tutto arbitrari e direttamente dipendenti da scelte stilistiche autoriali. Per questa analisi della figura e per una sua corposa applicazione in sede di sondaggi stilistici cfr. WILHELM TAPPERT, *Bilder und Vergleiche aus dem Orlando Innamorato Bojardo's und dem Orlando Furioso Ariosto's, nach Form und Inhalt untersucht*, Elwert, Marburg, 1886.

<sup>141</sup> Ne dà contezza, nel suo studio sulle similitudini in Dante, Pagliaro, che così le definisce: «una particolare circostanza di comportamento o di coscienza si rifà a un analogo atteggiamento umano assunto come tipico». Sono introdotte generalmente con locuzioni del tipo "come colui che", "come l'uomo che". Cfr. A. PAGLIARO, *Similitudine*, art. cit., p. 573. L'introduzione del termine si deve però a Manfredi Porena in contesto dantesco. Cfr., DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a c. di M. Porena, Bologna, Zanichelli, 1947, I, p. 10. n. vv. 55-58. Per un sondaggio retorico articolato e intelligente sulla similitudine cfr. VERONICA COPELLO, *Valori e funzioni delle similitudini nell'Orlando furioso*, Bologna, I libri di Emil, 2013.

Secondo corno del discorso: in che modo analizzare la figura? Gli approcci possono risultare molteplici. In questo studio si terranno in considerazione quattro parametri: 1) la grana tematica dei due termini e del *tertium comparationis*;<sup>142</sup> 2) il posizionamento della similitudine nella struttura metrica; 3) l'estensione sintattica; 4) la funzione testuale.<sup>143</sup> Contro questa forma iperclassificatoria si scaglia un famoso passo quintiliano: «Scio quosdam inani diligentia per minutissimas ista partis secuisse».<sup>144</sup> Cercheremo di non ingrossare le fila degli zelanti: occorre ribadire anche qui che il sondaggio non ha scopo tipologico, né l'intento di creare una casistica raffinata degli impieghi tra gli autori campionati. Si tratterà al contrario di verificare usi prevalenti, individuare eventuali metamorfosi morfologiche in diacronia e coglierne le tendenze.

### Bertolucci

Le similitudini vanno incontro ad una progressiva regressione nel corpus bertolucciano. Da un punto di vista quantitativo si coglie la solita cesura dopo FN: da un uso massiccio nelle prime due raccolte, si registra un sostanziale venir meno nelle opere successive. Se prendiamo in blocco la prima produzione (SI e FN) è possibile notare anzitutto la stabilità sintattica della struttura (figurato-figurante) e la selezione del morfema comparativo più elementare: questo in parte per ragioni che toccano le capacità, ancora in formazione, di elaborazione artistica del giovane Bertolucci; in parte per garantire la massima visibilità e ricorsività. Insomma la similitudine negli anni Trenta è senza dubbio schiacciata sull'*ornatus*. Tutto questo è ben chiaro anche se si analizzano i rapporti tra gli elementi comparati e il termine medio. Da un lato si opera per luoghi comuni: «Hanno il cuore leggero / Come l'aria», (*Viaggio*, SI); «Gli occhi sfavillanti / come gemme», (*Donne*, SI); dall'altra gli accostamenti producono immagini bizzarre tra il *naïf* e il *fumiste*: «Un pallido sole che scotta / come se avesse la febbre», (*Mattino d'autunno*, SI); «quei pazzi usignoli querelarsi / senza ragione, come i soprani nelle opere», (*Emilia*, FN). Negli ultimi due casi si nota bene come la figura non venga sfruttata per le sue potenzialità "cognitive" (selezionare cioè aspetti di due enti diversi che li rendono comuni) ma solo per le sue capacità leganti: fornisce una struttura basica per l'accostamento di immagini con esiti di implementazione descrittiva o di eversione del registro (in questo caso giocando sul basso-comico). Ma che sia una figura essenzialmente decorativa lo si evince anche dal fatto che raramente eccede la misura di uno o due versi: sono strutture esili, brevi o brevissime. L'intero meccanismo semantico regge spesso su figuranti naturali: «Come un ruscello / è mia vita, *Vita*, SI; «amore parla e parla di te / sommerso, come acqua fra erbe alte», *Amore a me...*, FN. Più raramente i prelievi giungono dal lemmario simbolista, e in questo caso FN ha un'incidenza superiore: «malinconica / come una prigioniera orientale», *La notte d'ottobre*, FN; «le nuvole si tingano di rosso / come schiave», *Paese d'inverno*, FN. In questa prima fase dunque la similitudine è una figura semplice e tuttavia per la sua ricorsività e il tratto riconoscibile conduce a esiti estremamente calcolati: rappresenta l'architrave del sistema retorico del primo Bertolucci, l'elemento attrattore o il tratto pertinente che la identifica, puntando sull'impressionismo ingenuo e sul *divertissement fumiste*. È una figura di implementazione descrittiva: più che creare picchi di oscurità, è una figura di chiarificazione.

<sup>142</sup> Così opera W. TAPPERT, *op. cit.*, che ragiona anche sulle diverse tipologie dei morfemi comparativi.

<sup>143</sup> Per questo aspetto, legato a quello puramente formale, cfr. CLAUDIA BERRA, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992, in particolare pp. 73-106.

<sup>144</sup> MARCO FABIO QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, a c. di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001, V, II 30.

Come si è accennato all'inizio, nei testi approntati per le raccolte degli anni Cinquanta la similitudine è investita da una metamorfosi importante. Pur calando le occorrenze si registrano un complicarsi evidente della struttura da un lato e un cambio tonale dall'altro. Il lavoro sulla struttura opera su due fronti: la similitudine si estende ora su più versi, occupa intere strofe o organizza il piano discorsivo dei testi. Anche la semplificazione sintattica, largamente sfruttata nelle prime raccolte, cede il passo a modulazioni meno ingenue e più articolate. La prima metamorfosi che si intercetta consiste dunque nel passaggio da puntello decorativo, dalla similitudine come tassello dell'*ornatus*, a meccanismo argomentativo e architettonico. Leggiamo *Per B...* in LC: «I piccoli aeroplani di carta che tu / fai volano nel crepuscolo, si perdono / come farfalle notturne nell'aria / che s'oscura, non torneranno più. // Così i nostri giorni, ma un abisso / meno dolce li accoglie / di questa valle silente di foglie / morte e d'acque autunnali // dove posano le loro stanche ali / i tuoi fragili alianti.». Una prima similitudine organizza la prima strofa: "aeroplani di carta"="farfalle nel crepuscolo". Una seconda similitudine interviene all'inizio della seconda strofa («Così i nostri giorni») a legare i primi due tempi del testo e a consentire, attraverso l'innesto di una avversativa, una riflessione sul tempo. L'intera struttura testuale, cioè a dire l'organizzazione strofica e la trama argomentativa, è retta dalla similitudine iniziale. Identica funzione in un altro testo di LC, *A Giuseppe, in ottobre*: qui la comparazione, di cinque versi, aggetta su due strofe, rompendo la scansione per quartine: funge cioè da dispositivo metrico, da meccanismo di movimentazione del rapporto metro-sintassi. Ma gestisce anche l'ordine argomentativo: scinde la parte iniziale, classicamente orientata alla descrizione, dalla seconda, preposta alla riflessione: «Come il passero arrossa le sue penne / e ci dice che è il mattino ancora / tu camminando assorto fai che venga / sera e accogli nella pupilla severa // di bambino i colori del tramonto». La complicazione sintattica della similitudine poi, attraverso l'arricchimento di specificanti e di subordinate, allude a un processo in atto nel Bertolucci degli anni Cinquanta di nobilitazione del dettato: la figura asseconda e implementa l'evoluzione. Un secondo aspetto di innovazione interviene nel nesso tra figurante e figurato. Per esemplificare questo processo occorrerà spostarci in TI. Nel testo *Le more* troviamo questa similitudine in *explicit*: «quest'anno che declina, / ci porta via, foglie sbandate / che si cercano, che ancora si ritrovano, / come quando sul braticco ti chini / a una flottiglia verde e silenziosa». La figura è costruita su materiale letterario: richiama passi del Montale degli *Ossi*, in particolare da *Epigramma*, testo indirizzato a Sbarbaro («raggiungi la delicata flottiglia») e da *Flussi* («e ogni cosa si tende alla flottiglia / di carta che discende lenta il vallo»). L'archetipo dell'immagine è però da individuare nel Rimbaud del *Bateau ivre*: «S'io vagheggio un'acqua d'Europa, questo è lo stagno / Freddo e nero dove in un crepuscolo imbalsamato / Un bambino pieno di malinconia / libera accovacciato / La sua barchetta tremula come una farfalla a maggio». Tuttavia in *Le more* il *tertium comparationis* è letteralmente ineducibile: non è cioè ricavabile dai due elementi comparati, se non in via del tutto ipotetica. Il lettore coglie che il nesso d'affinità è contenuto nel figurante, ma gli resta ignoto: solo chi scrive ha le informazioni necessarie per "aprire" la similitudine. Il nesso è sottoposto a ellissi; in questo caso si può parlare di "difficoltà" dovuta a privatizzazione delle informazioni. Infine due parole sulla grana tematica dei termini. Se in SI e in FN la figura fungeva da dispositivo di potenziamento della descrizione, impiegando elementi naturali, da LC la similitudine è orientata, come si evince anche dagli esempi già riportati, alla implementazione psicologica degli stati emotivi. Ha cioè una funzione propriamente analitica che implica il profilarsi realistico dei personaggi presentati nei testi, in particolare, ovviamente, il locutore principale: colui che dice "io". Infine la forma nobilitante e sostenuta, che passa anche attraverso la complicazione del modulo sintattico, si specializza in senso chiaramente elegiaco. È raro incontrare

casi, da LC, privi di lemmi che indicano questo spostamento, segnalato da marcatori tematici ben evidenti:

I piccoli aeroplani di carta che tu  
fai volano nel crepuscolo, si perdono  
come farfalle notturne nell'aria  
che s'oscura, non torneranno più  
(*Per B...*, LC)

il soave morire  
dell'anno come un uccellino  
si ripara nella siepe arruffata  
(*Versi scritti in autunno*, LC)

D'ogni istante la mente s'innamora  
come fa la farfalla che guardiamo  
dimentichi, seduti sul mattone  
consunto  
(*Frammento escluso*, CI)

Come se fossi morto mi ricordo  
la nostra primavera»  
(*Pensieri di casa*, TI)

Nel giro di un quindicennio la similitudine in Bertolucci attraversa una metamorfosi notevole: tassello dell'*ornatus*, elemento centrale del programma *naïf*, da LC si trasforma in figura d'ordine: asseconda l'emersione della psicologia del locutore, si specializza in senso tematico e tonale, assume infine un'inedita densità concettuale.

### *Calogero*

Dobbiamo cominciare a profilare un secondo ramo dell'analisi. I sondaggi in corso dimostrano che qualcosa di notevole, che potremmo chiamare una evoluzione o più propriamente una metamorfosi del sistema retorico rappresentato dal nostro campione, avviene tra seconda metà degli anni Quaranta e prima metà del decennio successivo. A questa tendenza va affiancata però una linea di autori in cui la spinta all'innovazione, che potremmo riassumere in una "funzione" '45 è assente, o molto attenuata. Sulle ragioni di questa seconda linea, che ha in Penna un campione rappresentativo, si dovrà riflettere in seguito. In questo secondo solco si iscrive anche Calogero. Una prova si ha osservando anche il comportamento delle similitudini nel *corpus*. Al primo dato quantitativo, che registra un uso abbondante e uniforme nelle raccolte, si affianca una sostanziale omogeneità nelle modalità d'impiego, il cui orientamento varia solo marginalmente a partire da MQ.

Anzitutto analizziamo l'aspetto dell'elaborazione formale. Il grado di complessità della similitudine in Calogero è notevole sin da 25p: l'ampiezza media supera abbondantemente i quattro versi, la gestione sintattica sempre articolata e arricchita da giochi fonici interni, nonché da continue inversioni. Anche l'uso costante di immagini preziose rende la figura un perno dell'intero sistema tecnico, un dispositivo di nobilitazione del dettato. Cos'è che caratterizza questa figura? Nelle prime

tre raccolte in particolare, da 25p a PT, ciò che caratterizza la similitudine è una tendenza alla non specializzazione sia tematica quanto stilistica. La modalità primaria sarà dunque legata alla pura evocatività lirica, attraverso giochi di astratto su astratto, o alla giustapposizione di immagini tratte dal più comune campionario di poeticismi: «Forze nuove si schiusero / come gemme che olezzavano», *Tremarono le vele*, 25p; «una luce di rose / limpida e lieve come una brezza», *Brillavano i fiori variopinti*, 25p; oppure si ricorre al repertorio più riconoscibile della tradizione mallarmeana, che giunge quasi alla parafrasi in questo passo: «[L'ultima sillaba] come soffuso grido / serpeva per le mie membra e dileguava», *Favola*, SP; sino a esiti smaccatamente surrealisti, con un gusto di eversione linguistica che ha pochi esempi nella poesia italiana coeva: «per solitari prati / lunghi senza estensione / in un colorito di ribellione / come grido di vecchi frati», *Candide e tristi fantasie*. L'ambiguità, costruita su immagini che puntano alla creazione di un mondo alternativo, secondo il modello del simbolismo maggiore, si accompagna anche a modalità più discrete. Ad esempio alla calcolata sottrazione di informazioni sul figurante che costruisce sulla similitudine un gioco intellettuale, quasi da indovinello: «Il mattino invernale si alza / per il cielo turbolento e fantastico / come un enigma fiorito su una balza/ nel giorno del mio onomastico» (*Penso alla cosa che non è stata*, 25p), dove la relazione è tra l'immagine del pallore dell'alba invernale e il passaggio di meteore durante la notte di San Lorenzo. Oppure, sempre gravitante nell'universo simbolista, l'uso di figuranti stilizzati, di gusto neoclassico:

Ma se penso alla vita  
Come un lenzuolo spiegato  
Cui timide vergini volgono a lato  
Trepide il loro passo che invita  
(*Marcian con passo che ricorda...*, 25p)

O tratte dal novero dell'alta tradizione lirica, con un gesto restaurativo, che si incontrano anche all'altezza di CD:

Contraria a una vela  
Presagì il moto nel suo vuoto folto  
E vano il vento ai naviganti  
Come dai lineamenti si presagisce  
A volte, tiepida dal volto infermo  
E senza pace della sera  
Trepida una stella.  
(*Perché alla fine*, CD)

Questo insieme di prassi caotiche, facilmente ascrivibili alla temperie simbolista, permane invariato per tutta la produzione qui considerata. Si rilevano però due modalità innovative che agiscono sulla similitudine solo a partire da MQ e si incrementano in CD. Occorre ribadire che non si sostituiscono alle modalità già incontrate, vi si affiancano, estendendo semmai il campo degli usi; per quanto minoritarie, però, dicono di una prassi evolutiva diffusa, quasi a creare uno standard. La prima ha a che vedere con la restrizione del campo tematico; a partire da MD le similitudini cominciano a essere impiegate in modo sistematico nella descrizione di individui o di dettagli fisici



o psicologici. Quest'uso però, risente più dell'apporto del Luzi di QG e della sua presumibile fonte (il surrealismo di destra alla Éluard), che delle sperimentazioni montaliane:

[la riga]  
Si rassomiglia a le bionde gote,  
a le mosse delle lunghe ciglia  
(*Trovarono una piega*, MQ)

Fu scaturigine  
Quieta la tua vita come acqua  
(*Se per poco odo*, MQ)

Evidentemente esangue un fiotto  
Nel tuo sangue all'era domani  
O mai come la quiete che s'avvera  
(*Perché alla fine*, CD)

La seconda strategia innovativa è l'introduzione di similitudini che contengano almeno un elemento realistico e quotidiano: la lingua sostenuta di Calogero si apre allora al prosastico, anche se solo all'interno di dispositivi retorici "controllati":

Seguivano  
A distanza le nudità tue labili,  
le labbra che vidi trarre come di un album  
da un disegno  
(*Io più non so...*, CD)

Piega ancora  
La vita. Non ha domani. Senza meta  
Tentenna o pianamente dondola  
In una giusta maniera semplice  
Come d'oro entro l'aria era una piega  
O solitaria una gonna  
(*Sale a una vita*, CD)

La felicità era lenta e silenziosa  
Come pane!  
(*La vita che tu amavi...*, CD)

La similitudine in Calogero appare dunque al traino di una poetica simbolista attardata, che esita a riformarsi. La moltiplicazione delle pratiche e delle meccaniche inerenti alla figura segnalano anche una certa difficoltà a costruire un profilo retorico uniforme: ciò che emerge è più il *collage* di pratiche di scuola. Tuttavia, in linea con quanto si va profilando, un timido accenno di evoluzione si intravede in due direzioni: 1) specializzazione "psicologica" 2) e diversione "tonale", quasi pluristilistica, dove la tecnica giustappositiva propria della struttura del paragone, serve a accostare domini "stilisticamente" difformi.

Se dovessimo costruire un diagramma sull'uso delle similitudini in Caproni risulterebbe spezzato in tre punti: discendente da CA fino a FI, una repentina risalita in coincidenza di CR per proseguire, con una certa costanza, sino a SP: un percorso che muove, e non solo per ragioni quantitative, all'inverso di quanto si è visto per Bertolucci. Questa semplice constatazione statistica la dice lunga sulle capacità di Caproni di manipolare la retorica e di rimodulare il sistema formale anche nello spazio di intervalli ravvicinati. Soffermiamoci sulle modalità relative alle prime raccolte (da CA a FI). La strutta della similitudine risulta particolarmente complessa sia per estensione media (che si aggira attorno ai quattro versi), sia la varietà notevole dei morfemi comparativi, sia per l'articolazione sintattica a cui è sottoposta. Non si può non rilevare tuttavia una vicinanza notevole agli usi invalsi.<sup>145</sup> Anche l'elaborazione formale incontra il suo limite nella fissità formulare: «Negli occhi nascono come / nell'acque degli acquitrini / le case, il ponte, gli ulivi: / senza calore», *Alba*, CA. Modulo e immagine, quasi un *trompe l'oeil*, si ritrovano, identiche, in *Spiaggia di sera*: «Così sbiadito a quest'ora / lo sguardo del mare, / che pare negli occhi / (macchie d'indaco appena celesti) / del bagnino che tira in secco / le barche». La stessa complessità sintattica, se fatta agire nel contesto metrico, risulta disorganica: funge da dispositivo addizionale, da generatore di immagini per gli elenchi ermetici. La grande varietà formale, il lavoro retorico sulle immagini, serve dunque a trasformare un materiale tutto sommato scontato e a movimentare una sintassi giustappositiva: per questo la similitudine nel primo Caproni non assurge a marca di riconoscibilità immediata né tanto meno assolve a funzioni cognitive avanzate.

Una prima metamorfosi si incontra in CR, in data alta: i testi raccolti sono stesi tra il 1938 e il 1942. Le traiettorie di evoluzione sono rappresentate dalla complicazione ulteriore del modulo sintattico, nobilitato dall'intervento di iperbati e giochi verbali; dal distanziamento esacerbato tra figurante e figurato (sino all'arbitrarietà del *tertium comparationis*); dall'amalgama al piano argomentativo, rompendo così la classica forma-elenco di derivazione simbolista, e soprattutto dall'attribuzione alla similitudine di una funzione d'ordine strutturale. Il morfema comparativo di uguaglianza ("come") è sempre maggioritario, per garantire la massima evidenza retorica; tuttavia il ventaglio di possibilità si espande, raggiungendo soluzioni di grande efficacia espressiva e di sprezzatura stilistica: «Il fianco / che nel vento odoroso / di gerani in riposo / replicava il tuo accento», *Quale debole odore*, CR. Questo passo esemplifica bene anche altre due innovazioni. Anzitutto il ruolo opacizzante della sintassi: il sintagma «in riposo», anche in grazia di un rapporto metro-sintassi calcolato, genera dubbi di legame sintattico: andrà riferito ai "gerani"? o non piuttosto al "fianco"? E cosa significa che il fianco della donna replica il suo accento? Qual è il termine medio tra i due, il punto di affinità? Un esempio perfetto di arbitrio analogico.<sup>146</sup> Ma andrà esemplificato anche il caso di amalgama enunciativa e di principio d'ordine, strettamente imparentati. *Hai lasciato di te solo il dolore* è il decimo testo dei *Sonetti dell'anniversario*. Ci troviamo dunque in contesto elegiaco: lo

<sup>145</sup> Si prenda da *Sera di maremma*, CA: «Il cielo a quest'ora scotta / come la gota d'un bambino / che ha la febbre»; la similitudine è del tutto complanare a quella già incontrata in Bertolucci: «Un pallido sole che scotta / come se avesse la febbre», (*Mattino d'autunno*, SI). O ancora l'accostamento tra il cedere dei «pensieri / degli uomini» e gli «uccelli / subito colti stanchi» in *Pausa*, BF; o l'uso reiterato del viso di donna come figurante che innesca giochi di contiguità (*Immagine della sera*, CA; *Corso Oddone*, FI, *Finzioni*, FI).

<sup>146</sup> Ma potremmo continuare con gli esempi: «Come una tenebra accesa / di sangue e miele, ora scotta / la maschera rossa d'Etruria», *Tarquinia e sulla spalletta*, CR; «Come un corale / di rondini senza radici / sento il tuo giorno», *Ad Catacumbas sull'Appia*, CR, dove si replica il gioco di ambiguità sintattica: permane l'incertezza nel collocare il sintagma "senza radici": al giorno o alle rondini?

stile è sostenuto, pur non mancando cedimenti patetici esibiti. La similitudine qui occupa esattamente un terzo del testo: ne sostiene la scansione geometrica (tripartita, pur con giochi voluti di scavallamento metrico tra strofe), ed è organica alla dimensione argomentativa: descrive, attraverso correlativi oggettivi, la condizione provocata dall'assenza della donna: «E ai nostri ponti, e agli atri, e ai bianchi / archi travolti in un cielo incolore / più dell'ultimo viso, i cari fianchi / spezzati tanto giovani al ricorso / nessuno sosterrà: come la cera / se la mano la stringe – come il sordo / suono del sangue, se cade la sera / che non s'appoggia più al trafitto accordo / della tua spalla crollata leggera.».<sup>147</sup> In CR l'impiego della similitudine muta di segno: funziona da meccanismo d'ordine, sostiene l'architettura testuale; funge da puntello oratorio: si inserisce nell'argomentazione, traducendo in immagini i risultati della riflessione (anche attraverso l'accentuazione analogica). Tuttavia questo processo appare più in continuità che in rottura con i modelli precedenti: rappresenta uno sviluppo e un affinamento di tecniche inscritte nell'alveo dell'ermetismo più che una fuga verso risultati ulteriori.

L'uso della similitudine che si attesta negli anni immediatamente a ridosso della guerra rimarrà relativamente invariato per un quindicennio: i testi raccolti in PE (1943-1955) e in SP (1950-1958) registrano una stabilità formale inconsueta in Caproni. Isolando lo stilema, notiamo che l'evoluzione si risolve in una secca regressione tecnica. L'ampiezza media si attesta sui due versi: questo impone anche il venir meno della funzione strutturante e di ordine che abbiamo visto operare in CR; il processo di semplificazione sintattica giunge all'elementarità, come pure è palese il riavvicinamento dei termini in comparazione, accostandoli al luogo comune: «(Ragazze come bandiere / estive, balneari)», *All alone, Epilogo*, PE; «Da un transitare / continuo, come il mare», *Il passaggio d'Enea, Didascalia*, PE; «Smilzo come un usignolo», *Ad portam inferi*, SP; «Debole come un cerino», *Il seme del piangere*, SP; la ricchezza dei morfemi comparativi, infine, si riduce ai moduli più scontati (“come”, “pare”). Il processo in atto sembra ricondurre la figura nell'alveo ristretto dell'*ornatus*: lo denuncia sia la brevità, sia la tendenza a sfruttare la “similitudine ristretta” come pezza d'appoggio metrico-rimica, innescando i noti ritmi bassi (apparentemente tali) da canzonetta: «E freschi / nel sangue / i miei rancori / bruciavano, come amori», *Il passaggio d'Enea, Epilogo*, PE; «Nell'aria nera che brilla / lucida come una pupilla», *A Rosario*, PE; «Andava in alba e in trina / pari a un'operaia regina», *L'uscita mattutina*, SP. Se però questo processo risulta più complesso in PE, dove reagisce con un uso contorto della sintassi, ricca di subordinate e di inversioni, diversamente succede in SP. Qui si ha un chiaro recupero in termini parodici dei moduli usati nella prima giovinezza: un processo che ora si lega però alla necessità di costruire una voce narrante realistica, prosaica e comica (essenzialmente per i *Versi livornesi*). Insomma, ancora una volta è negli anni Cinquanta che si segnala una frattura decisiva nell'ordine retorico: questa volta però soprattutto nei termini di una netta marginalizzazione, di una perdita di centralità della figura nel nuovo panorama retorico che viene a costituirsi. L'elementarità della similitudine verrà allora sfruttata in termini “parodici” e tra virgolette, come marca di un discorso poetico oramai sorpassato e perciò stesso visto attraverso lenti straniate; oppure funzionale a rappresentare la dizione realistica di una psicologia popolare o regressiva.

Fortini

<sup>147</sup> Stesso compito di organizzazione del testo in *Basterà un soffio d'erba, un agitato*, dodicesimo sonetto della serie; come pure crescono le occorrenze di similitudini in posizioni forti, come l'explicit o l'incipit (*Assisi ha frenato il dardo; Il vento ahi quale tenue sepoltura; Hai lasciato di te solo il dolore*).

Anche per Fortini conviene partire da qualche dato statistico. Nel corso dei sondaggi, si sta profilando una “finestra” di riconfigurazione retorica che va dal quinquennio post bellico ai primi anni del decennio successivo. Ragionando sull’impiego della similitudine in Fortini ritroviamo un andamento già incontrato: ancora una volta una certa omogeneità degli usi dalle prime prove fino al ’45 e poi una linea molto più mossa, che rileva continue evoluzioni. Tradotto in grafico: un picco di crescita negli anni dal 1945 al 1950 e un repentino riassetarsi su valori simili a quelli di partenza (cioè quello dei testi composti tra anni Trenta e prima metà degli anni Quaranta confluiti in FV), nella produzione del 1950-1957.<sup>148</sup>

Ma scendiamo nell’analisi delle modalità d’uso. In FV la similitudine ha dimensioni molto contenute: difficilmente supera i due versi; il morfema comparativo “come”, la forma più banale, è impiegata in 15 casi sui 16 rilevati. In questa prima fase, dunque, la figura ha una struttura ordinaria. Come basica è la dimensione tematica, nella selezione di figurante e figurato e nell’applicazione al piano discorsivo, sempre improntata a un ideale di chiarezza. In molti casi è difficile rilavare contenuti che vadano al di là della “giunta” lirica: «Quando il silenzio sarà / come una viva parola fecondo», *Se sperando*, FV; «Pietà di noi non frena / il vento che dall’alto / affanna e serra in fitta ridda i gesti / umani e sperderà / come faville attimi gli anni», *DI Maiano*, FV; «E dalle bocche sparite dei santi / come le siepi del marzo brillano le verità», *La gioia avvenire*, FV; «Gesti che ritornano / come gracili danze d’orologi», *Sulla via di Foligno*, FV. Oppure assume funzione comparativa tra individui o nel rapporto temporale presente-passato: «Il tuo figliuolo ancora trema del tuo tremore / come quel giorno d’infanzia di pioggia e paura», *Lettera*, FV; «Come quando fanciullo oltre i miei colli / aspettavo bramoso il primo raggio / di sole / attenda ancora», *Di porto Civitanova*, FV. O ancora si dispone a accogliere stilemi affini al gusto neorealista, tra riprese tradizionali e epiche («ma verranno nuove le mani / come vengono nuove le foglie», *Coro di deportati*, FV) e figuranti aspri con effetti intensificanti e iperbolici («Prima la miseria profonda come la lebbra», *La gioia avvenire*, FV). Nella raccolta d’esordio la similitudine è chiaramente una figura d’accompagnamento, di sostegno lirico, poco raffinata nella struttura, sfornita di implicazioni cognitive dense.

Il secondo periodo che abbiamo intercettato (1945-1950 ca.) non registra mutamenti d’ordine funzionale rilevanti rispetto ai moduli riscontrati in precedenza. Il mutamento avviene tutto sul piano formale: la similitudine si estende ora su più versi e il giro sintattico si complica. La figura diviene strumento di nobilitazione e di compostezza discorsiva: «Come nelle soffitte / Alla quiete di un pomeriggio / Perde un volume erbari vizzi, resti / Di delicate vacanze, / o scorre dalla palma la seta d’una veste / che le danze animarono / guarderemo cadere dalla mente / e dalla mano // le serate che furono avvilitate / e le spoglie di polvere», *E quando ci sarà restituita*, PE. La similitudine distende il discorso e lo chiarifica, ma la notazione rimane bloccata su forme esornative: «Così dalla miseria / si leva l’amicizia e il desiderio / come la bella pioggia / rompe le secche foglie e lava e splende / ogni cosa e rinnova», *L’amicizia*, PE. Aumentano anche le forme di gusto chiaramente neorealista, che convivono però con immagini di gusto ermetico: «Ma oggi ancora la vendetta è al poeta / più dolce del vino e della dimenticanza», *Ai critici progressisti*, PE; «E come mura tutti i cuori chiusi», *Logoi Christou*, PE. Ma compaiono anche nuovi moduli, come la similitudine aspra, in cui il figurante è

---

<sup>148</sup> In FV la similitudine si incontra in 11 sui 42 testi della raccolta, con un rapporto pari a 1:4. Nei 21 testi confluiti in PE, composti tra il 1946 e il 1949 (in cui includo anche i componimenti la cui prima formulazione cade nel decennio Quaranta), la figura è presente in ben 10 testi con un rapporto incrementato di 1:2 circa. Dei restanti 83 testi di PE, scritti dopo il 1950, solo 22 contengono la similitudine, il che ritorna la proporzione sui livelli di FV: 1:4.

costruito su immagini crude e espressionistiche che se da un lato richiama un certo gusto neorealista, dall'altro si mescola a forme montaliane: «[Voglio esistere] Anche come il viscere della bestia / stracciata / Anche come il sangue rappreso nella polvere», *Une tache de sang intellectuel*, PE; o ancora in clausola per garantire la massima efficacia espressiva: «E come stecchi che si divincolano saremo arsi» *Agro inverno*, PE. Infine emerge una forma affine ma autonoma di comparazione come l'esempio, ancora una volta allo scopo di estendere le strutture comparative e di garantire un principio di chiarezza argomentativa: «Anche il cieco nato può in sé vedere il lampo / e parlarne con gesti imperfetti / e il suo discorso in catene / può atterrire e può dissuggellare», *Un tache de sang intellectuel*, PE.

L'estensione quantitativa delle similitudini nel periodo 1945-1950/51 si spiega dunque su un piano esplicitamente formale e di stile: si annettono funzioni d'ordine e di nobilitazione del dettato attraverso la complicazione sintattica e la ricercatezza delle immagini accostate; si punta alla chiarezza espositiva e all'architettura dell'argomentazione. Dal punto di vista invece del meccanismo proprio della figura, cioè la comparazione, si registra una sostanziale immobilità rispetto ai moduli di FV: si posizione ancora sul piano dell'*ornatus*, lasciano in second'ordine le potenzialità cognitive. Ma è solo nella prima metà degli anni Cinquanta che la similitudine viene investita di funzioni complesse e stratificate. Anzitutto si profila un'insistenza inedita su comparazioni aspre, che non hanno più nulla a che vedere con la semplicità dei moduli neorealisti ma che si configurano chiaramente sul piano dell'espressionismo:

corpi come lava  
Di visceri  
(*I destini generali*, PE)

Delle vite dirotte come lampi  
(*Quando tra sassi*, PE)

Era come gli adulti  
Che si squamano al sole  
E rotano i globi oculari parlando  
(*Ritratto*, PE)

Come la lanterna del duomo  
Era grande la bocca della giovinetta  
(*Weltgeschichtlich*, PE)

La similitudine consente di inserire materiale che diverge dal tono medio della raccolta, creando veri e propri fenomeni di mescolanza stilistica. Oppure assume e risolve in immagini contenuti concettualmente densi. Basti comparare questi due casi: «E talvolta al ricordare / tuo, come al mio che ora ti parla, vana / ti geme, insostenibile una pena; / una pena di ritornare, quale / han forse i poveri morti», *Camposanto degli inglesi*, PE; «E disperando come un giorno tutti / disperarono i morti / i vinti che non hanno occhi né mente / gli esangui che il gorgo vinceva / lucido sempre più in giù / e di gemiti esili ora rigano / i sogni e qualche nostra voce, senti // qui nel docile orrore / dei corridoi dove invecchi, che sei / si quella pena erede / di tante disperate gioie figlio», *Piazza degli affari*, PE. Il primo testo data 1947, il secondo 1954. Tralasciando la notevole complicazione formale, l'estensione testuale, la ricchezza sintattica e la funzione d'ordine che ricopre la seconda rispetto alla prima, occorre focalizzare l'attenzione sul contenuto. Entrambe hanno come figurante «i morti»,

entrambi i soggetti sono gravati dalla stessa «pena» che patiscono i defunti. Tuttavia se la prima similitudine gioca sul *topos* millenario del ritorno in vita dei trapassati (ripreso abbondantemente nella letteratura ermetica e neorealista), la seconda lavora su un ispessimento notevole del portato concettuale: i morti di *Piazza degli affari* sono i vinti, gli oppressi di ogni tempo che trasmettono al personaggio impiegatizio un'istanza di liberazione da attuare. Gli echi marxisti e benjaminiani (nelle forme della "ricomposizione dell'infranto") sono ben evidenti. Ma è anche la capacità di manipolazione estetica a registrare un notevole passo in avanti: un caso interessante è sempre in *Piazza degli affari*: «Recidere / con la cesoia del cancello / questa giornata come una cedola / o gettarla lontana / come il foglio di carta». Anche questa similitudine si contraddistingue per chiarezza e perspicuità delle immagini: l'introduzione di un figurante del tutto feriale e realistico, come il cancello dell'ufficio, la cedola e il foglio di carta, non ha però solo una valenza di stile: ha anche un valore cognitivo notevole nel momento in cui dimostra l'irreversibilità del processo di alienazione: la similitudine ci dice che anche il materiale dell'immaginario è assorbito dagli elementi del mondo impiegatizio in cui gli individui sono immersi. Per altri versi, una manovra di grande stile è in *Una facile allegoria*, dove incontriamo una similitudine direi pleonastica: «Scende / in sé più stretto, unito e senza peso / come la pomice o la canna». La similitudine compara il pezzo di legno, oggetto dell'allegoria, con elementi naturali altrettanto semplici e prosaici. È una similitudine del tutto gratuita, breve quanto banale. Allora perché inserirla? In questo caso la scelta è dovuta ad una considerazione puramente stilistica: la comparazione ha la funzione di ulteriore alleggerimento tonale, serve a sfumare la portata allegorica del testo, rinforzando il piano esplicito del discorso. In Fortini le modalità di sfruttamento retorico della similitudine subiscono una notevole accelerazione dal '45 e nella prima metà degli anni Cinquanta: immissione pluristilistica, accrescimento (e specializzazione) del potenziale cognitivo e concettuale, attenzione formale.

### *Luzi*

Luzi dimostra un comportamento irregolare nell'impiego della similitudine: corposo nella raccolta d'esordio, drasticamente ridotto in quelle degli anni Quaranta. Nei testi composti nella prima metà del decennio successivo invece, anche nel giro di pochi mesi, si assiste ad una variabilità notevole.<sup>149</sup> Perché? Si potrebbe abbozzare una prima risposta, muovendosi sul terreno delle storie letterarie, e sostenere che il calo degli anni Quaranta è giustificabile a partire dal sodalizio, che si esprimeva proprio in questi anni, con le tendenze più esacerbate dell'ermetismo fiorentino che preferivano nettamente alla similitudine le pratiche ellittiche e amalgamanti della metafora. Negli anni Cinquanta, anche in grazie del crollo del sistema formale che disciplinava gli usi retorici, la figura asseconda meglio i singoli progetti di raccolta. Ma su questo dovremo tornare.

Come questi sondaggi continuano a mettere in evidenza, Luzi ha una sensibilità retorica singolare, documentabile sin dalle prime prove. Nel caso specifico, la similitudine viene fatta sempre interagire con l'intero testuale: ha quindi una funzione d'ordine metrico-sintattico spiccata; la struttura bipartita viene sfruttata sempre a pieno, come pure il giro sintattico risulta estremamente raffinato. Tutto ciò è desumibile dalle architetture ampie e riccamente elaborate (troviamo similitudini

<sup>149</sup> Propongo, come di consueto, le cifre. BA: 19-18 similitudini per 11 testi su 22 (in tutto sono 23 a cui però va esclusa la traduzione da Ronsard), rapporto 1:2. AN: 9 similitudini per 7 testi su 26, rapporto 1:3.7. BR: 13 similitudini per 10 testi su 35, rapporto 1:3.5. QG: 5 similitudini per 5 testi su 16, rapporto: 1:3.2. PS: 5 similitudini per 4 testi su 8, rapporto 1:2. PD: 9 similitudini per 6 testi su 21, rapporto 1:3.5. OV: 15 similitudini per 12 testi su 31, rapporto 1:2.6.

che toccano i dieci versi), dalla varietà notevole dei morfemi comparativi (che producono continui effetti di dissimulazione e sprezzatura, rifiutando le soluzioni più facili e evidenti), e il posizionamento spesso marcato, in incipit o in explicit dei testi. È dunque un dispositivo complesso, che lavora a più livelli formali. Se però, in termini quantitativi, si individuano tre periodi (la fase degli anni Trenta, il decennio Quaranta, e la prima metà degli anni Cinquanta), quanto agli usi sarà più efficace individuare un'unica cesura all'altezza di PS, in coincidenza cioè dei primissimi anni Cinquanta. Occorrerà documentare con prove testuali quanto abbiamo detto sinora.

In BA la figura ha la funzione primaria di nobilitazione stilistica. Per assolvere al compito non esita a utilizzare giri sintattici classicheggianti e immagini tratte dal repertorio lirico tradizionale. Il rapporto tra i termini non è mai del tutto opaco, anche se gli accostamenti non generano ancora un *surplus* informativo:

Quando la luna  
Inumidisce il suo biondo velo  
Al soffio che rimena le oscillanti  
Barche al silenzio dei porti  
E la sera come vergini paschi  
Lambisce fuggitiva gli occhi e le flessibili  
Volontà dei viandanti  
(*La sera*, BA)

Sulle dolci pianure risuona  
Or come la nota voce d'un rivo  
Ne' paesi dell'infanzia,  
o fratello il tuo passo fuggitivo  
(*Abele*, BA)

Ma soprattutto viene impiegata per organizzare l'architettura del testo (in corpo, per segmentare l'argomentazione, o posta in clausola per garantire la massima esposizione). In *All'Arno*, testo di sette versi, la bipartizione tra fase descrittivo-invocativa e riflessione psicologica fa perno proprio sull'inserimento della similitudine, posta in clausola appunto per garantire massima efficacia figurale, qui come in altri casi.<sup>150</sup> Infine la struttura bipartita viene funzionalizzata alla grana tematica, ad esempio comparando trascendente e transeunte:

Lontano come se fluisse al di là  
della vita, in un'altra infinita  
dolcezza d'esistere

---

<sup>150</sup> «Sulla sponda che frena il tuo pallore / cercando nel tuo passo profondo / la forza che ti fa sempre discendere / noi sentivamo tramare in cuore / la nostra purezza, senza credervi / più, come un povero velato da un sogno / sorride di quella sfuggente carezza», *All'Arno*, BA. Stesso discorso per *Ragazze*, dove la similitudine ha sempre la funzione di organizzare il discorso, in questo caso interstrofico: «Perché tutto non sia più vero / i corpi si spengano un giorno / e d'intorno divinamente esse vento / esser luna. Ma vogliono sperare / di ritrovare questo amore come un lento / rifugio all'errore / nell'eternità e un dolce confine / con la terra ove furon bambine». Oppure ha la funzione di chiudere la strofa, come in *Alla vita*: «noi siamo in terra / ma ci potremo un giorno librare / esilmente piegare sul seno divino / come rose dai muri nelle strade odorose / sul bimbo che le chiede senza voce». E ne *I fiumi*: «il vuoto / di sé l'opprime come un'infeconda / primavera di ruscelli». La similitudine, come si vede, è investita di una funzione portante all'interno dell'unità metrica, ma come si nota dagli esempi riportati, è spesso inserita in proposizioni avversative con una chiara funzione argomentativa. Serve letteralmente a supportare il piano del discorso.

(*Le meste comari di Samprugnano*, BA)

Esse [le messi] salendo a Dio  
Saranno nelle sue mani come un fiore  
In quelle d'una giovinetta che le ha belle  
(*Le meste comari i Samprugnano*, BA)

Esilmente piegare sul seno divino  
Come rose dai muri nelle strade odorose  
Sul bimbo che le chiede senza voce  
(*Alla vita*, BA)

Pur mantenendo una posizione strutturante, nel periodo compreso tra AV e BR le similitudini subiscono non solo un calo quantitativo, come si è detto, ma anche una *diminutio* qualitativa. Questo processo passa per i due crinali della perdita di centralità sul piano argomentativo e della dissimulazione formale. L'attuazione del primo punto avviene attraverso un'esacerbazione della distanza tra i termini e l'arbitrarietà del *tertium comparationis* che la rende inservibile ai fini dell'argomentazione razionale: «il tuo collo più freddo dei tesori» (*esitavano a Eleusi i bei cipressi*), AN; «Un fanciullo inclemente immette il piede freddo come il prisma / nei cieli siderali travolgendo», *Paesaggio*, BR. La dissimulazione, invece, è sintomo di una percezione mutata della figura: si prova a celarla perché ritenuta troppo elementare. L'ambiguità allora lavora non tanto alla dilatazione dei termini, quanto nel rendere meno scontata l'attuazione formale. Si lavora quindi con comparative di vario genere e con una grande varietà di morfemi: «Forse in un giorno estremo un'improvvisa / malinconia vi renderà la voce, / grata s'evocherà qualche figura / mobile più mobile del mio spirito / che il io spirito possa perseguire», *Un brindisi*, BR; «sotto più grave cielo ritorniamo/ non diversi da allora», *Ritorno*, BR.

È lo stesso Luzi a collocare una prima frattura nella sua produzione in coincidenza della raccolta postbellica *Un brindisi*. E tuttavia, come si cerca di documentare qui, se c'è stato un cambio di progetto tematico, lo stesso non può dirsi sul piano della costruzione formale. È solo con PS e soprattutto con PD e OV che avviene una metamorfosi significativa. Finora in effetti gli usi riscontrati non differiscono troppo da ciò che si poteva immaginare. Dagli anni Cinquanta invece cambiano radicalmente. Anzitutto notiamo che la similitudine comincia a occupare spazi sempre più significativi dell'architettura testuale: il giro sintattico si estende e si complica, fino a inglobare micronarrazioni. La figura struttura porzioni ampie di testi, incrementando ancora una volta il tasso di concettualizzazione. Si prenda ad esempio il caso presente in *Invocazione*, PD. Il primo testo della sequenza è ripartito in tre strofe. Nella prima si presenta la descrizione del «moto» o «vortice di foglie macerate / e divise dai rami e dalla terra». Questo figurato attiva una doppia similitudine “a incastro” che struttura la seconda e la terza strofa:

Moto triste che il sole non illumina,  
né la luce, ma un lume sotterraneo  
Di materia romita che ci guarda  
Fissa come la luce del pensiero  
Quando il vento della memoria spira,  
sparge e aduna indicibili me stessi.



Tale credi, non ha sorgente il moto

Puro che mi trascina via, risale  
Lontano ove si scinde la mia vita  
In ipotesi oscure, in sofferenze  
Vaghe, in vicissitudini remote  
(*Invocazione*, PD)

Tentiamo una parafrasi del passo. Il moto delle foglie è illuminato da un concetto astratto e trascendente, assimilabile alla totalità della materia («un lume sotterraneo / di materia romita»). Questo contiene e giustifica il moto caotico e incessante dei singoli enti, *come* la coscienza soggettiva (il pensiero) sostiene e unifica gli elementi della memoria che rappresentano la molteplicità disgregante di “situazioni” dell’io. Come il moto delle foglie, non ha principio visibile il moto che organizza e dispone l’esistenza degli uomini, ma la risale fino ad un punto al di là di essa. La figura dunque si trasforma in meccanismo autosufficiente dell’argomentazione, ma soprattutto, si fa carico di un portato riflessivo inedito: si sposta dall’oscurità al versante della difficoltà concettuale. Ma il principio di implementazione riflessiva non deve necessariamente giungere a risultati così elaborati. Può anche solo accennare a implicazioni concettuali meno dense: «Del tempo lungo tratto è là / che avanza come un blocco da scolpire», *Né tregua*, PD; «Il tempo dietro di te / si leva come un’arida montagna», *La sera non è più la tua canzone*, PS. La divaricazione tra i termini, invece, si riduce notevolmente: il figurante tende alla chiarezza, fin quasi all’uso didascalico. Ciò avviene in parte per un’estensione che interessa primariamente il figurante, fino a produrre, come dicevamo, indugi descrittivo-narrativi, sempre con un tasso concettuale elevato. Questa, ad esempio, in cui l’accostamento di memoria e città, con un doppio processo di visualizzazione topografica e stratificata (dal centro alle periferie), è cognitivamente molto efficace: «Memoria / ambagi, è nulla, è come quando / una città pensata nella veglia / se dormi, s’addormenta sul tuo cuore / con i suoi trivi, i suoi vicoli strani / da porta a porta fino al fiume», *A te più giovane*, PD. O ancora, questo caso in cui il figurante descrittivo è del tutto sproporzionato rispetto al figurato e allude alla transitorietà e alla variabilità dei destini personali:

Che ci somiglia è il moto delle cime  
Nell’ora – quasi non si può pensare  
Né dire – quando su steli invisibili  
Tutt’intorno una primavera strana  
Fiorisce in nuvole rade che il vento  
Pasce in un cielo o umido o bruciato  
E la sorte della giornata è varia,  
la grandine, la pioggia la schiarita  
(*Uccelli*, OV)

O ancora, con visualizzazione animale o attraverso immagini di umanità bizzarra o esotica o dolente, non dissimile da certi esiti montaliani:

Se è male appigliarsi  
A quel che non è nostro,  
non è meno ch’io ti fugga  
e soffra come ai guadi limacciosi

l'ermellino inseguito si immola al suo candore  
(*Il piacere*, OV)

La causa se esiste è questo brivido  
Che sommuove il molteplice nell'unico  
Come il liquido scosso nella sfera  
Di vetro che interpreta il fachiro  
(*Questa felicità*, OV)

Ma accanto a queste strategie di nobilitazione e di implementazione concettuale, troviamo anche forme interessanti di specializzazione tematica. La similitudine viene sempre più associata alla descrizione della natura esistenziale e temporale degli individui, con esiti sia oratori e didascalici, sia elegiaci e lacrimevoli. Particolare concentrazione si ha sul tema della reiterazione feriale delle esistenze, del tempo inerte e privo di eventi, interrotto semmai da squarci occasionali che alterano la struttura routinaria delle vite. Ancora Montale, *ça va sans dire*. Immagini marine, o di variabilità atmosferica (vd. *Uccelli*), oppure la semplice connessione tra un indeterminato passato vuoto associato a un presente inerte, saranno le scelte privilegiate:

Di me non c'è traccia negli anni  
Se non come raccontano un viaggio  
Le impronte sulla sabbia d'un deserto.  
(*Forse dice l'addio*, PD)

Ed i giorni rinascono dai giorni  
L'uno dall'altro, perdita ed inizio,  
cenere e seme, identità nel cielo.  
Solo a volte ne esorbita un pensiero  
Come palla lanciata troppo in alto  
Non ritorna, sparisce nella gronda  
(*Invocazione*, PD)

La vita senza origine né termine,  
la quiete o il movimento replicato  
dal mare grigio quando si protende  
alle dune, ai pontili, agli abitati,  
lotta coi moli e torno nel suo vaso.  
(*Brughiera*, PD)

Il tempo è qui com'è là, vuoto  
(*Il piacere*, OV)

Come? Né più né meno di una volta,  
come ieri domani, giorno giorno  
(*Il piacere*, OV)

Sono tra poco quarant'anni d'ansia  
D'uggia, d'ilarità improvvise, rapide

com'è rapida a marzo la ventata  
che sparge luce e pioggia  
(*Nell'imminenza dei quarant'anni*, OV)

Anche in Luzi dunque la dinamica evolutiva è comparabile a quella già osservata in altri autori. La mutazione di paradigma si individua a partire dalle raccolte degli anni Cinquanta. Opera attraverso la riforma del meccanismo di base: da principio di *dispositio* e dell'*ornatus*, la similitudine implementa le sue funzioni, trasformandosi in dispositivo concettuale e argomentativo. La specializzazione tematica poi, segnala un mutamento strutturale intervenuto sul piano dell'*inventio*. Luzi preme in questi anni sulla retorica e sfrutta la similitudine come tassello centrale della ristrutturazione formale dei testi.

### *Matacotta*

Il caso di Matacotta è come sempre istruttivo. Contrariamente ai percorsi già visionati, la similitudine mantiene nel suo sistema retorico un ruolo di primo piano, senza spostamenti consistenti;<sup>151</sup> è anzi il poeta che la usa in modo più sistematico tra quelli analizzati. Una spia sulle modalità d'impiego è data dall'uso immoderato che se ne fa nei singoli testi: in *Abbozzo per una nascita della terra*, testo d'apertura di PO, vengono impiegate ben otto similitudini in 120 versi; mentre in *Ode alla Russia*, testo di FR (e dunque in tutt'altro contesto di poetica), troviamo addirittura 20 similitudini in 100 versi. Una semplice constatazione che però la dice lunga sul modo manieristico e meccanico di adoperare la figura a prescindere dagli usi specifici. A ciò va aggiunta l'analisi della struttura: ha un'ampiezza media che non supera i due versi e il giro sintattico è sempre molto chiaro; si punta cioè al massimo di visibilità e perspicuità. Anche per questo si evitano forme di mascheramento, o di comparative diverse da quelle di uguaglianza, in cui il morfema privilegiato è anche quello più ovvio (come). Al massimo, a modulare uno stilema che come si è notato può comparire più volte all'interno di un testo, interviene l'inversione nell'ordine dei termini, che crea una forma (lieve) di vivacità sintattica. L'insistenza è sul figurante naturale, secondo un topos antico: la tentazione è sempre quella dell'*ornatus*, del decorativo. Ciò che varierà allora nelle raccolte sarà la distanza semantica tra i termini: maggiore in PO, minore man mano che ci si avvicina al limite superiore del periodo.

Ci sono però degli elementi che vanno sottolineati. Uno scarto corposo si individua in FR, cuore della produzione neorealista, in cui la similitudine assurge a figura centrale della nuova poetica. Il modulo, come noto, non si muoverà più alla ricerca di nessi semantici stranianti attraverso la giustapposizione arbitraria di immagini, quanto opererà per scarti bruschi a creare immagini crude o violente per incrementare la portata espressiva, oppure al contrario per liricizzare e quindi ancora per straniare immagini mortuarie o cruento:

Spezzeremo la testa al dolore  
Come si spezza la fronte a un vitello  
(*Dannazione degli alberi*, FR)

---

<sup>151</sup> PO conta 19 similitudini in termini assoluti, distribuite in 13 testi sui 16 totali; FR: 76 complessive in 32 testi su 47; NA: 13 complessive in 10 sui 20 testi della raccolta; UT: 21, in 16 testi su 35; infine in MI: ben 47 similitudini che coprono tutti i testi della raccolta (12 su 12). A parte il caso di UT (con una proporzione di 1:2), la media, piuttosto costante e alta, è di 1:1.

Allora mi strapparono i peli  
Come si strappano spine dalle rose  
(*Parole di sangue*, FR)

I nostri ragazzi pendono  
Come vitelli  
(*Ganci*, FR)

Mi dicono che sei morto,  
come un verme ti sei voltolato nella polvere  
(*Su una morte di piombo*, FR)

La similitudine viene sfruttata anche per la sua struttura bipartita e per la sua capacità di legarsi in serie anaforiche: ciò garantisce un principio d'ordine e affida ai testi quel tipico effetto di martellamento oratorio:

[I nostri piedi battono]  
Come ceppi di radici  
Come fontane amare  
Come fiori di abisso  
Come la morte e la voluttà  
(*Tam tam dei piedi*, FR)

Una mano di luce  
Come un miracolo  
Come un lampo improvviso  
Come un fiordaliso sul vetro  
(*Il segreto*, FR)

E gli uomini dal petto di vetri  
Dilagano dagli argini aperti.

Come i sassi bianchi delle strade  
Come gli alberi delle foreste  
Come i fiori dei campi  
Come gli uccelli dell'aria.  
(*Ode alla Russia*, FR)

Ma questo tipo di similitudine si esaurisce nel giro di una raccolta, con UT ritornano le forme piane, generalmente esornative o didascaliche. In ME la similitudine ha un terzo momento di evoluzione: la figura si trasforma in meccanismo retorico-sintattico di estensione all'infinito del discorso; nella costruzione poematica interviene a ampliare e rilanciare continuamente il piano dell'argomentazione, anche attraverso il meccanismo di *climax gradatio*. In *Canto di aprile*, ad esempio, una serie di quattro similitudini consecutive incornicia altrettanti periodi: ciò attraverso il continuo legare della sintassi, con avversative e altri nessi discorsivi, che organizza il discorso per ben 42 versi. In questo caso dunque alla semplice comparativa (x come y), si affiancano moduli più articolati che consentono di equiparare interi giri periodali. Un notevole affinamento nelle capacità retoriche di Maticotta che,

ancora una volta, prende forma nei primi anni Cinquanta in coincidenza cioè con un lavoro di “personalizzazione” di poetica.

### *Penna*

Penna ha un’evoluzione speculare e contraria a quella di Fortini: nelle raccolte considerate dal campione c’è un uso costante della similitudine in P, che raccoglie testi dal 1927 al 1938, una regressione notevole in A (1938-1949), con sole tre occorrenze, e un ritorno del modulo in SGV (1949-1955). Ancora una volta una tendenza tripartita, un riaggiustamento del sistema retorico in tre tempi. In modo sorprendente per un autore che fa della architettura bipartita dei testi uno stigma stilistico, la similitudine non ha mai in Penna funzione strutturante. Così come il modulo standard, esile sintatticamente, e ristretto quanto a copertura versale, è costantemente sottoposto a strategie di dissimulazione e di mascheramento: si presenta cioè raramente nella sua veste retorica più evidente. In P allora la figura ha anzitutto una funzione aggiuntiva, di tassello decorativo e di espediente fonico, attraverso il recupero di immagini del repertorio lirico e simbolista: «Sembrava / che un dio cattivo / avesse con un sol gesto / tutto pietrificato», *Mi avevano lasciato solo*, P; anche con effetti opacizzanti: «Ancora dormono / l’acque ma, sembra, come ad occhi aperti», *Sotto il cielo d’aprile la mia pace*, P. Ma soprattutto si configura come dispositivo di puntellamento tematico: la similitudine ritorna continuamente sulle figure centrali del codice, come a stemperare, con sprezzatura, una ricorsività ossessiva. Lo si vede bene nel caso del tema “ragazzo”, usato indistintamente in funzione di figurato o figurante:

Ragazzi corrono sull’erba, e pare  
Che li disperda il vento  
(*Sotto il cielo di aprile la mia pace*, P)

Ma chi sa se la vita somiglia  
Al fanciullo che corre lontano  
(*Se la vita sapesse il mio amore*, P)

E si prepara ad ascoltare il fiume  
Nascosto  
Come il lento ragazzo si allontana  
Ultimo, ancora non vestito bene  
(*Sotto il sole vivace e rumorosa*, P)

Vivo [purpureo fiore]  
Come il lieve fanciullo che ho lasciato  
Dormire, un giorno, abbandonato all’erbe  
(*Il vegetale*, P)

Come dorme il fanciullo  
Entro di sé nel sole e non ricerca  
Alcuna cosa – io non cerco il fanciullo  
(*Forse la primavera sa che sono mie*, A)

Oppure la similitudine reitera l'uso, canonico invero, di immagini marine:

Se la notte d'estate cede ancora un poco  
Su la riva del mare sorgeranno  
-nati in silenzio come i suoi colori-  
Uomini nudi e leggeri che vanno  
(*Se la notte d'estate cede un poco*, P)

Ma come il vento muove il mare, muovono  
Anche, gridando, gli uomini le barche  
(*Se la notte d'estate cede un poco*, P)

Lenta l'anima affonda –con il mare–  
(*Sole senz'ombra su virili corpi*, P)

E tocca il mare  
Come un pallone<sup>152</sup> il cielo  
(*Sul molo il vento soffia forte. Gli occhi*, A)

o ancora, con comparativa temporale, ad attivare terzo centro tematico, la reiterazione esistenziale:

Il mare è come prima  
(*Se dietro la finestra illuminata*, P)

L'ora d'estate è uguale a un'altra estate  
(*Le stelle sono immobili nel cielo*, P)

Questo regime di immagini e di usi muta in modo radicale in SGV. Qui interviene anche un netto cambio di progetto formale. La struttura bipartita della similitudine viene “attivata” da una riflessione retorica che non gioca più sull'indugio promosso dall'inserimento di immagini tratte dal repertorio lirico o dal lavoro sulla distanza tra i termini in gioco e dalla relativa complicazione nella ricerca del termine medio, quanto sullo scarto tonale e di stile. La funzione assimilante diventa allora funzione contrastiva, con effetti puramente formali quando si associano immagini elevate e immagini banali o comiche come questa: «Le stelle mi guardavano se a tratti / socchiudevo gli occhi come fanno i gatti», VI, SGV. Ma può avere effetti cognitivamente rilevanti quando l'alto viene fatto coincidere con il basso, il volgare o addirittura lo scatologico. Ad esempio accostando il piacere

---

<sup>152</sup> Sarà il caso di sottolineare che l'uso di un oggetto povero come la palla o il pallone in funzione trasfigurante avrà una certa fortuna, pochi anni più tardi, presso altri autori del campione. Ritroviamo un'immagine simile, cognitivamente implementata e in funzione allegorica, nel testo omonimo di Caproni del 1951 e posto a chiusura di SP, *La palla*: «il clamore / di giubilo, se per un fatuo errore / libero di capelli e aliti, dalla / finestra chiusa raggiunge il mio cuore / spaccato un vetro celeste, la palla»; e in Luzi, che mescola il modulo della similitudine di Penna all'immagine caproniana: «Solo a volte ne esorbita un pensiero / come la palla lanciata troppo in alto», *Invocazione*, PD. Difficile stabilire il rapporto di influenza tra Caproni e Luzi essendo i testi composti praticamente in contemporanea. Anche questi piccoli segnali dimostrano la grande circolazione di immagini e stilemi tra i poeti italiani in questo torno d'anni.

erotico provato di fronte a un gruppo di militari al piacere estetico prodotto da uno dei massimi esempi di raffinatezza culturale:

Il poetico nudo della leva  
Militare nel tuo cuore ardeva  
Più che la Venere Botticelliana  
(V, SGV)

O ancora accostando la figura dell'amante all'odore di un cane sporco:

(Il suo odore [dell'amante?], la sera, come un cane  
Sporco e fedele dopo le campane).  
(XXIII, SGV)

O utilizzando il topos della rosa per descrivere un'immagine letteralmente scatologica:

La rosa al suo rigoglio  
Non fu mai così bella  
Come quando nel gonfio orinatoio  
Dell'alba amò l'insonne sentinella  
(XXX, SGV)

Si rileva allora un gioco insistito di rivolgimento del meccanismo comparativo, che trova il proprio centro nel parodizzare, attraverso accostamenti inusitati e bassi, il repertorio lirico. Stesso meccanismo si incontra in una figura non repertoriata, ma accostabile alla similitudine: il dispositivo della "dissimiglianza" (una forma derivabile dall'antitesi). In Penna si rileva solo a partire da SGV. Può essere rivolto ad altri («Il gatto che attraversa la mia strada / o bianco o nero stasera mi aggrada. / Ma non mi aggradi tu stanca puttana: / chiuditi con un altro nella tana», XVI; SGV); o a se stesso:

È l'ora in cui si baciano i marmocchi  
Assonnati sui caldi ginocchi.  
Ma io, per lunghe strade, coi miei occhi  
Inutilmente. Io, mostro da niente.  
(XXVIII, SGV)

Quest'ultimo esempio è particolarmente significativo della prassi stilistica che stiamo documentando: il giro di frase d'apertura ricalca chiaramente uno stilema nobile della tradizione lirica. È presente in tutti i maggiori poeti della tradizione italiana ed è usato in funzione di sostenutezza tragica. Qui l'innesto tragico è presente, segnalato dall'avversativa che dichiara uno stato di solitudine e alienazione privata; tuttavia l'occasione, l'innescò della riflessione, è trattata in termini smaccatamente prosaici e comici: «si baciano i marmocchi / assonnati sui caldi ginocchi».

Il meccanismo che sorregge la struttura della similitudine in SVG non ha niente di originale né di innovativo: è semmai una ripresa di moduli che Penna poteva tranquillamente trovare presso poeti che avevano operato solo qualche anni prima (Gozzano, Palazzeschi, Govoni). Ciò su cui occorre insistere ancora è che il punto di svolta, il momento cioè in cui si individua un cambio di progetto nella riflessione *in re* sui materiali estetici, si colloca tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà

dei Cinquanta. La reconsiderazione della similitudine poi si organizza su due assi: riattivazione dei meccanismi cognitivi e spiazzamento stilistico o se si vuole rottura del principio di monodia lirica.

### Rebora

C'è un andamento che definirei geometrico anche in Rebora e che ricalca quello di Fortini e di Penna: si può descrivere con una curva a V.<sup>153</sup> Il dato quantitativo si trascina anche la tripartizione qualitativa della figura, che varia, di molto, in coincidenza con i vari progetti di raccolta. In MI la similitudine ha una struttura mobile, sia per estensione, muovendosi liberamente da uno a sei versi, sia per giro sintattico: si passa dalla comparativa semplice x:y a forme più complesse dove i termini raffrontati sfumano nell'intrico sintattico («Esce l'annuncio della tua figura / dall'ardore delle mani chiuse / e mi piega sommerso come un'ala che avverte di un indizio e si dilegua», *Avanzati nei sogni*, MI). In questo caso la similitudine è sempre accompagnata da complicazione retorica; si appoggia a meccanismi che addensano ulteriormente l'opacità della figura, come in questo caso, in cui il raffronto viene implementato dallo slittamento sinestetico: «[il cielo] lento come il rumore / enorme di una cascata / che s'incorpora nel silenzio», *Foce*, MI.

Il dato centrale però, al netto delle considerazioni tecniche, va individuato nelle modalità di selezione dei termini. Tutte le similitudini sono costruite su materiale di “riporto”, su elementi del codice ermetico sfruttati manieristicamente, senza cioè produrre reali avanzamenti cognitivi o connessioni funzionali all'economia tematica. In Rebora l'ermetismo (ma direi meglio, il tardo simbolismo) è impiegato come un repertorio da cui trarre stilemi e immagini. Tentiamo qualche esempio: «Si arrestava sulle immobili piante / squillanti come verdi sonagliere», *Mattina*, MI. Il figurante vegetale è abusatissimo sia in Rebora che negli altri autori del campione, ma se possibile, ancora più sfruttata è l'immagine delle sonagliere.<sup>154</sup> Ancora, la similitudine mano=ala («La mano come un'ala si dibatte», *Immagine*, MI) recupera lemmi molto sfruttati a questa altezza.<sup>155</sup> Tuttavia, come si nota dagli esempi riportati, le similitudini innescate da materiale canonizzato “tendono” alla perspicuità: hanno una funzione di aggiunta esornativa, non producono effetti di oscurità o ambiguità irrisolvibile come avviene in contesto propriamente ermetico-simbolista.

<sup>153</sup> In MI 14 testi su 30 presentano almeno una similitudine, con un rapporto di 1:2. In DA il tasso cala notevolmente: 11 poesie su 44 con similitudine, 1:4. Nei testi presi in considerazione di VE (fino al 1957) 9 su 18 presentano la figura, ancora una volta 1:2, gli stessi tassi dell'esordio.

<sup>154</sup> La troviamo ancora nel Bertolucci degli anni Trenta: «I cavalli avevano sonagliere», *Romanzo*, FN; nonché nel Caproni dell'esordio: «Da sonagliere randage / di cavalle in sudore», *Sei ricordo d'estate*, CA. L'immagine della bandiera («Porto una bandiera enorme / che batte colpi nel vento come tuoni», *Porto una bandiera*, MI), è sfruttata anche in Luzi: «io vidi sul mio corpo / esitanti in un sogno di bandiere», *Miraglio*, AV.

<sup>155</sup> È accostabile a questa di Bertolucci: «le sue mani, sul lenzuolo, erano due grandi farfalle», *Poi nella serena luce*, FN. La mano, in particolare, è un dettaglio sfruttatissimo negli anni Trenta e primi Quaranta: lo si ritrova ancora in Bertolucci (*Alle mani di Wanda*, FN), in Sereni (*Le mani*, FR), in Luzi («un'ombra temporale / fu la tua mano avversa alle rugiade», *Periodo*, AV; o ancora: «La mano al suo tepore abbandonata», *Annunciazione*, AV); in Caproni: «E mani / accese e mosse al fuoco / dei lumi», *Saltimbanchi*, CA. Non si tratta di riprese esplicite: non sono propriamente citazioni. Ma certamente sono segnali che documentano un tasso di interdiscorsività molto accentuato in questi anni. Per un poeta che comincia a scrivere versi tra gli anni Trenta e primi Quaranta, il codice della poesia italiana rappresenta un campionario di stilemi e immagini estremamente rigido a cui attingere. Per la distinzione tra intertestualità e interdiscorsività o interdiscorsualità si rimanda naturalmente a CESARE SEGRE, *Intertestuale / interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a c. di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.



Discorso differente dovrà farsi invece per le figure che compaiono solo pochi anni più tardi, nel Rebora di DA. In questa raccolta, come detto, le occorrenze calano notevolmente. È agevole capirne il perché. La similitudine asseconda il processo di oscuramento in coincidenza del picco ermetico degli anni Quaranta: per queste ragioni Rebora preferisce il modulo retorico della metafora che consente forme ben più ardite di compenetrazione delle immagini. Alla ripresa degli stilemi in MI, si sostituisce ora l'adesione al "dispositivo arbitrario". Le similitudini complicano il giro sintattico: «Assomigliava essa [l'alba] / ad un remoto corso del cielo / d'immane fiumi / arsi lungo le rive delle notti / sicure», (*L'antica aria, avverti*, DA); puntano all'arbitrarietà del *tertium comparationis*: «Nei riflessi del verde la memoria / assonnata si ritrova come l'insetto / che ronzia rosso e si spegne», *Dormire nel bosco*, DA, o anche: «Una lieve dimora in quello sguardo / come la pianta resa / al giorno delle foglie», *Ad un solo pensiero*, DA. Soprattutto lavorano sul meccanismo dell'astratto-concreto: «Vanno [la vergogna e la vita] come la coppia dei merli / tra le foglie inerti», *Quale patria*, DA; «La vita oggi rammentale lontane / foglie degli alberi autunnali», *Ogni fine*, DA. Tuttavia anche in questo caso si evidenzia come la produzione meccanica della similitudine solo raramente accede a un piano di implementazione cognitiva. La complessità e l'oscurità si dispongono comunque sulla dimensione dell'*ornatus* e dello spiazzamento estetico: la similitudine ha una funzione di rincalzo dei meccanismi agglutinanti di oscurità.

Una terza svolta marcata si ha in VE. La figura ritrova una struttura più piana e riscopre i moduli più semplici, per garantire la massima evidenza. Mantiene un presidio la funzione lirica, spesso in posizione ben marcata. In *Cronaca* ad esempio, una similitudine è posta in explicit per innalzare il tono medio (prosastico e narrativo), con una punta di opacità linguistica: «Un vecchio che non parla / come un suono suggellato in loro»; oppure ancora: «La gioia viene incontro sottile / come la rondine sparita», *Sulla pietra*, VE. Interviene anche in Rebora, come si è visto per altri autori del campione, una serie di similitudini che pongono il tema del tempo routinario e feriale, che comincia a profilarsi come vera e propria costante (naturalmente anche sulla scorta dell'esempio montaliano): «Solo la nebbia a volte / finge l'avventura cancellando / ogni cosa», *Solo la nebbia a volte*; «E nulla avviene nella notte / che non sia diverso dalla continuazione del mondo», *Parole per l'ultima notte dell'anno*, VE. O infine, compare una similitudine costruita su immagini rasoterra e realistiche, per puro scontro stilistico: La disperazione era lontana / come il ciclista / che sparisce alla svolta con un cenno», *Mercoledì pomeriggio*, VE.<sup>156</sup> La similitudine in Rebora dunque non accede mai davvero a valenze "forti", cioè a dire cognitive, disponendosi piuttosto come meccanismo dell'*ornatus* e semmai della *dispositio*. Così come non si rilevano tratti importati di originalità: la generazione di immagini nasce da meccanismi o da materiali verbali già vagliati dalla tradizione o dai suoi contemporanei. Tuttavia un passaggio si evidenzia da DA a VE (56): dal piacere tratto dall'addensamento di oscurità semantica, dalla divaricazione incontrollata dei termini sottoposti a comparazione, si passa a una strategia che lavora sugli scontri di stile. La similitudine si trasforma

<sup>156</sup> Anche questa similitudine è costruita su materiale consueto, soprattutto per la poesia del dopoguerra. Per ciclisti e biciclette si pensi solo all'uso abbondante che ne fa Caproni in PE (*Le biciclette*) e in SP (*Sulla strada di Lucca*); o in Penna (*La veneta piazzetta*, P e VII; SGV). O ancora, in un autore fuori dal campione come Betocchi, in *La prima comunione*. E' evidentemente uno dei primi tentativi di far entrare in poesia un elemento popolare, povero e molto diffuso. Ma anche un termine poco connotato come "svolta" ha in realtà una fortuna inaspettata nella poesia italiana: lo si ritrova nel solito Caproni («mentre alla prima svolta, Annina, ma prima si volta / scompare», *Barbaglio*, SP); con numerose occorrenze in Sereni: «Ma quelle su, uno svolto strette a sciami / un canto fanno d'angeli», *Canzone lombarda*, FR; in Maticcotta: «ma ritrovare la strada tra svolte e orti», *Lasciate le mani*, UT; o ancora, metaforicamente, in Luzi: «appostata / a una svolta dell'età», *La notte viene col canto*, QG. Anche per questi semplici confronti si evince un certo epigonismo in Rebora, una scarsa tendenza all'innovazione "in proprio".

con VE in un dispositivo di puntellamento tematico, di ordine e di confronto pluristilistico. La stabilizzazione anche quantitativa che interviene tra MI e VE significa che la figura riveste nuovamente nei primi anni Cinquanta una posizione strutturale all'interno del sistema retorico reboriano, ma solo dopo un passaggio che ne modifica a fondo funzione e valore.

### Sereni

*Vento, velivoli* è un testo che Sereni appronta (e poi rifiuta) durante la composizione della sua prima raccolta, *Frontiera*.<sup>157</sup> Reca in calce la data «Aprile '34». Verrà rimaneggiato solo nel luglio 1982, a pochi mesi dalla morte. La versione pubblicata in «Correspondances» è esemplata su quest'ultima versione. Non prendendo in considerazione alcuni lievi ritocchi tesi a snellire la sintassi, la prassi correttoria lavora a nettare il testo da stilemi avvertiti come troppo datati. Questo lavoro si concentra in particolare sulla seconda strofa: la sequenza di immagini giustapposte, aperta da un'avversativa improvvida, viene alleggerita sottraendo l'elemento in sovrappiù: «Ma dietro velari invisibile / muore il giorno / calando in una scia grigiastra». Ma Sereni opera anche sul secondo elemento della strofa: «s'attarda un boato nell'aria: / un punto spicca / nella vastità solitaria rodendo / come la nostra / oscura pena.», approda nella versione definitiva a questo esito «S'innalza un boato nell'aria: / un punto nella vastità / solitaria rodendo / in una nostra innominata pena». La metrica tende alla regolarità, o quanto meno produce l'aggancio a misure distese, evitando i versicoli ermetici e chiudendo su un endecasillabo chiaramente scandito. Questo lavoro si ottiene attraverso la sostituzione di «oscura», lemma troppo compromesso, con il polisillabo «innominata», che garantisce la presenza di un ictus principale e di uno d'appoggio. La cassatura del «s'attarda» e del verbo «spicca» è in relazione: la scelta di «s'innalza» opera una condensazione perfetta tra i termini e rompendo la regolarità sintattica delle frasi minime, attraverso ellissi, produce una connessione analogica tra elementi prima separati: nella nuova versione la sintassi sembra suggerire un'identità tra il «boato» e il «punto». In una tendenza simile, organizzata dunque per compenetrazione e ambiguità, non poteva restare immutata la similitudine della versione originale: «un punto spicca / [...] / rodendo / come la nostra oscura pena». Proviamo a parafrasare: un punto (il picco sonoro del boato? Oppure l'ultimo barbaglio del giorno ancora presente in questa versione?) che spicca, rode l'aria nello stesso modo in cui la nostra pena rode noi stessi. La versione definitiva sostituisce la comparazione con un complemento di stato in luogo: l'amalgama tra primo e secondo piano, tra paesaggio e interiorità è espressa perfettamente attraverso lo stesso lavoro di condensazione. Il fenomeno naturale non lavora più “come” l'interiorità degli uomini; produce ora effetti immediati, è causa “attivante” di processi riflessivi. Sarebbe anacronistico sostenere che le correzioni intervengano qui in forma di superamento di pratiche ermetiche: l'ermetismo non rappresenta più uno spettro per Sereni da almeno un quarantennio. Semmai si tratterà di una forma di intensificazione “cognitiva” e di affinamento estetico.

Questo esempio tardo comunica delle verità valide anche per il Sereni più giovane, soprattutto per quanto attiene all'uso della similitudine. L'operazione che abbiamo visto su base microstilistica applicata a un singolo caso, la si può verificare anche in data più alta e sul piano del lavoro “editoriale”. Le modalità di composizione di *Frontiera* sono in questo senso del pari interessanti. Negli anni di composizione dei primi testi che sarebbero rientrati nella raccolta d'esordio, Sereni

---

<sup>157</sup> Il testo nelle sue varie redazioni è pubblicato in *Apparato critico e documenti, Appendice II di Frontiera*, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, a c. di Dante Isella, Milano, Mondadori, pp. 389-390.

produce una serie di testi *extravaganti* e che vengono chiamati, con la dicitura dell'editore, *Poesie giovanili*. Si tratta di un *corpus* di 32 testi raccolti da Isella nel Meridiano dedicatogli, composte tra il 1934 e il 1936.<sup>158</sup> Statistiche alla mano si nota come in un torno d'anni ristretto (dal 1934 al 1941, data di pubblicazione di FR) la similitudine cala notevolmente: PG conta una presenza di figure doppia rispetto ai testi della raccolta d'esordio (16 a 9). Ma a mutare è anche il modulo: il morfema comparativo "come" (il più basilico dunque) perde il ruolo maggioritario crollando da 13 a 3 occorrenze. Le similitudini del primo Sereni non sono mai esacerbate: nelle prime prove prevalgono le comparazioni tra stati interiori e paesaggio o eventi fisici: «Il sorvolare lieve dei secondi / ci parve in accordo / col bruire della pioggia / oltre le imposte socchiuse», *La sosta*, PG; «E poi di botto voltarti / quando il riso cade / e restano solo le lagrime / come in questo Marzo / un rapido vento / o un presagio», *Remo*, PG. Tuttavia si incontrano anche stilemi esemplati su materiale ermetico, in cui il legame tra i termini non risulta sempre perspicuo: «il mondo ci appare / un'antica città dissepolta», *La sosta*, PG; «E sono / come nel volo / angelo impietrato / oltre la soglia», *Oltre la soglia*, PG.

Rispetto a PG i testi di *Frontiera* manifestano già un orientamento diverso, proiettato verso gli esiti futuri. Anzitutto la figura perde ogni arbitrarietà nella correlazione dei termini, giungendo, per converso, quasi alla tautologia, con l'inserimento nel testo di immagini realistiche: «E una coppia attardata sui clivi / ha voci per me di saluto / come a volte sui monti / la gente che si chiama tra le valli», *Strada di Creva*, FR. Come pure si inserisce organicamente sul piano discorsivo: la similitudine «Frequente / il tuono ti fingeva gli orrori / di una guerra lontana», *Immagine*, FR, descrive correttamente lo stato di precarietà psichica e di ansietà del personaggio introdotto nella prima strofa del testo. Ma soprattutto diventa un potente dispositivo architettonico nella gestione del rapporto metro-sintassi. In *Te n'andrai nell'assolato pomeriggio* la similitudine occupa per intero la seconda strofa, creando una spezzatura discorsiva notevole attraverso l'avversativa: «Ma sempre / lo stesso stupore l'avvento saluterà della luna / dietro il colle di Bédéro, ove al chiaro / prato che di compianto circonfonde / ogni luogo già nostro / torneremo anche noi due / abbandonati sull'orlo dei rivi». Stesso impiego, con identico modulo sintattico si rileva in *La sera invade il calice leggero*. Questa volta la figura ha il compito di scandire il testo secondo un modello tripartito: «ma intanto / come il cucù desolato dell'ora / percossa da stanza a stanza / dei giovani cade la danza / s'allunga l'ombra sul prato». In Sereni dunque la similitudine, già negli anni dal 1935 al 1941, pur recedendo numericamente, si sposta verso direttrici che puntano alla chiarezza argomentativa e all'ordine compositivo.

In DA le occorrenze rimangono invariate rispetto alla raccolta precedente, come pure invariato resta il respiro sintattico: le similitudini occupano mediamente quattro versi. Di FR preserva pure la funzione d'ordine strutturale (*Belgrado*, *La ragazza d'Atene*, *Un improvviso vuoto del cuore*, *Algeria*). Ma si verifica ora un processo di specializzazione tematica: la figura viene a descrivere stati di riemersione memoriale, sull'esempio montaliano: «Come mi frughi riaffiorata febbre / che mi mancavi e nel perenne specchio / ora di me baleni / quali nel nero porto fanno il giorno / indicibili segni delle navi», *Algeria*, DA; «e come un guizzo illumina gli opachi / vetri volgenti in fuga / è il tuo volto che sprizza laggiù / dal cerchio del lume che accendi / all'icona serale», *La ragazza d'Atene*, DA; o ancora «E la voce più chiara non è più / che un trapestio di pioggia sulle tende, / un'ultima fronda sonora / su questo paludi del sonno / corse a volte da un sogno», *Un improvviso vuoto del cuore*, DA; anche con esiti cognitivamente densi, quando in *Belgrado* il recupero fantasmatico di oggetti memoriali viene sovrapposto a meccaniche erotiche: «sogno improvviso di memorie, come /

<sup>158</sup> Ivi, pp. 387-415.

le sentinelle sognano / dai ponti della Sava / qualche figura tra le piante a caso, / un intravisto romanzo d'amore». Il ritagliamento tematico fa il paio con la curvatura tonale, in chiave elegiaca, segnalata da numerosi marcatori: «come un cordoglio / ho lasciato l'estate sulle curve», *Italiano in Grecia*, DA; «Avvilite delizie, non meglio del filo / di brezza che nel mattino / di glicine / s'inoltra sulla costa bombardata», *Villa Paradiso*, DA; «Come ogni gesto si muta in carezza / ove indugia un addio / foglia che di prima estate / si spicca», *Se la febbre di te più non mi porta*, DA.

In SU il processo di *adequatio*, di personalizzazione dello strumento retorico a fini di poetica, è già compiuto. La figura perde completamente centralità nel sistema, le occorrenze si riducono drasticamente (ne conto tre sole in SU56). Tuttavia la similitudine mantiene la sua specializzazione tematica, sebbene in termini diversi rispetto a DA: descrive stati di differenza e separazione, di scarto psichico tra il soggetto e il mondo, trasformandosi in antitesi («Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema / ma pari più non gli era il mio respiro», *Un ritorno*, SU56; «Troppo dal verde dissimile io», *Finestra*, SU56). La struttura cognitiva della similitudine cambia totalmente: non segnala più aspetti d'affinità tra gli oggetti, ne rileva puramente la distanza, tacendo però sugli stati specifici.

Anche nel caso di Sereni dunque, che pratica un uso parco della similitudine (lavorando sempre sugli aspetti di chiarezza e di compostezza strutturale), il punto di svolta è riscontrabile dalla metà degli anni Quaranta ai primi anni Cinquanta, nel passaggio da DA ai primi testi di SU. Qui si assiste a un cambio di progetto che insiste sulla specializzazione tematica e tonale: la similitudine si trasforma in dispositivo di nobilitazione tragica (o elegiaca) del dettato, profila stati di separazione e distacco. Un percorso che conduce però via via all'abbandono della figura, che perde centralità nel nuovo sistema retorico. Ancora una volta complicazione tecnica, addensamento concettuale, specializzazione.

### *Sinisgalli*

Cominciamo dai dati statistici. La continuità cronologica tra le raccolte consente di dare valore anche ai cambiamenti minimi. Per le similitudini è possibile apprezzare una certa omogeneità d'uso nei primi due libri, mentre notiamo un'impennata consistente delle occorrenze in VV.<sup>159</sup> Questa tendenza è traguadata dalle modalità d'impiego? In parte sì e in parte no. Gli usi di NCE manifestano già caratteristiche differenti rispetto a quelli della raccolta d'esordio. Procediamo con ordine.

In VM la figura si presenta con un modulo elementare: raramente supera i due versi, non ricopre posizioni di rilievo; il morfema comparativo maggioritario è il più evidente ("come"), mentre spesso alla similitudine si accostano comparative di maggioranza che sfruttano le potenzialità iperboliche. Eppure la grana media delle similitudini in Sinisgalli reca elementi di differenza rispetto a quelle sin qui incontrate. Pur non rifiutando appoggi lirici e esornativi («E l'alba indugia a sollevarsi / come una vela fresca sul mio corpo», *A mani aperte mi fa giorno*, VM; «Contro il muro dell'orto / teso come un velo», *Contro il muro dell'orto*, VM), preferisce soluzioni espressionistiche, o attraverso la selezione di figuranti "aspri" («Sulle selci calda [la notte] è come sangue», *I fanciulli battono le monete rosse*, VM; «la luce dentro le mani / è fredda come un'unghia», *A mani aperte mi fa giorno*, VM); o per espansione di dettagli femminili, con effetto a zoom, quasi ossessivo: «Più

<sup>159</sup> In numeri abbiamo: VM, 12 similitudini in 10 testi su 85 complessivi, con un rapporto di 1:8.5. NCE, 24 in 17 testi su 153, rapporto 1:9. VV, 13 in 13 testi su 74 1:5.6.

mansueti erano i tuoi piedi / dei colombi», *A bel vedere sull'aia*, VM; «Tu entri nel labirinto col piede / leggero come un piede dipinto», *Quando torna l'autunno si fa tenera*, VM; e ancora: «Le tue spalle / sono più leggere più vane / dell'ombra delle farfalle / sulle acque», *Il cane di Lazzaro*, VM. Oppure giunge a esiti chiaramente surrealisti: «Come rondini alle grondaie / resteranno sospese nell'aria / le venditrici di dalie», *San Babila*, VM. Ma l'elemento forse più interessante è la capacità di Sinisgalli di implementare la natura bipartita della figura attraverso giochi speculari e parallelismi. Ciò avviene lavorando sulla sintassi: «Siamo in fondo alla valle / come in fondo a un lago», *Che incredibile mattino*, VM; o, come si è visto, per iterazione di termini (cfr. *Quando torna l'autunno si fa tenera*, VM), o per contraddizione semantica: «Un ardore / ti difende dalla fiamma come una foglia / sempreverde», *Passiflora*, VM, dove la complicazione del gioco fonico si innesta su una sfasatura logica e di piani semantici: l'ardore (come tratto caratteriale) difende la donna dalla fiamma (fisica) come la foglia sempre verde si difende dal fuoco.

L'insistenza sui tratti formali più che su quelli cognitivi, gli effetti espressionistici preferiti all'indugio lirico, come la chiarezza espositiva alla divaricazione arbitraria dei termini, decentrano notevolmente la figura sinisgalliana dagli impieghi incontrati sinora, conferendole tratti di originalità. In NCE le funzioni della figura si moltiplicano pur mantenendo la stessa struttura elementare che abbiamo visto in VM. Aumenta in alcuni casi la divaricazione tra i termini, dovuta a un lieve contatto con l'ermetismo esacerbato della prima metà degli anni Quaranta; tuttavia questa tentazione "iperlirica" si esaurisce nel giro di qualche occorrenza: «La città ruota come una meteora / alla luce del tramonto», *Elegia romana*, NCE; «Come un tizzone la tua gemma rossa / si spense accanto alla mia tenera età», *Giubileo remoto*, NCE. Tuttavia il meccanismo proprio della similitudine non è fondato sulla giustapposizione arbitraria o sulla "gratuità lirica", cioè sull'accumulo di immagini semanticamente oscure ma esteticamente evocative, quanto su un principio di cortocircuito logico, dove l'accostamento o i parallelismi ingenerano spaesamento, anche in grazia di un sapiente contrasto tra termini nobilitanti e feriali. Si prenda questo esempio: «L'acre velo [del fumo] / mi esclude un lembo di cielo / come il dolore le lacrime», *Prato Falcone*, NCE. E' proprio la negazione della prima ipotesi di risoluzione a spiazzare; qui si nega, se vale la proporzione tra i termini, la proposta più semplice di decodifica: il dolore non esclude le lacrime, perché né è chiaramente causa. Oppure: «cade sorda la calcina / e l'avvertono i miei tacchi / come il tuo collo il ritorno della luna», *Conversazione autunnale*, NCE. In questo caso è il completo rivolgimento sintattico a spiazzare: la similitudine è fondata su un parallelismo in cui cambia tutto; anche il predicato ha una sfumatura semantica diversa. Ma è anche la grana delle immagini a destare sorpresa: la seconda, riferita alla donna, allude forse a malanni periodici se non proprio al ciclo mestruale. Un abbassamento scatologico inconsueto. L'impiego di immagini realistiche o di espressioni colloquiali diventa una prassi diffusa: «Si sentiva / come sorpreso fuori gioco», *Crepuscolo di febbraio a Monte P.*, NCE; «La strada era senza / rumori, come di cenci», *Paese*, NCE; «E' appena un anno e ci siam fatti / carcerare dalla vita come due gatti» e «Non è più gaia, non è più unita, / si spegne da sola la vita / come i cattivi tabacchi» entrambe in *Conversazione autunnale*, NCE, dove il tema drammatico della ferialità del tempo esistenziale è stemperato da immagini comiche. Infine si profila un principio di parodizzazione delle similitudini liriche, che vengono inserite nel discorso diretto, come a giocare su situazioni da romanzo rosa, o meglio da romanzo liberty, dannunziano: ««Mi piace», ella disse, "guardarti così, / come dall'alto di un ponte si guarda un fiume / nel senso della corrente"» e ancora ««[I tuoi capelli] Odorano come i fiori / al crepuscolo"», *Crepuscolo a Monte P.*, NCE. In VV la

figura registra una stabilizzazione cioè a dire una specializzazione: il modulo che gioca sullo scarto tra i registri diventa preponderante:

Non è più l'oscurità Eri un poco più cieca ogni sera

[...]

Come la piccola dea di sale

Persefone dalla fronte severa.

(*Eri un poco più cieca ogni sera*, VV)

A ogni scoppio di mina

Fuggono come uccelli

(*I ragazzi gridano tutta sera*, VV)

Ripararono il loro inferno

[...]

Vi si tapparono come dentro un pollaio

(*Visita agli etruschi*, VV)

Cinque figli sono un peso

Meno grave dei tuoi pensieri.

(*Autobiografia III*, VV);

o l'ambiguità sintattica a costituire il meccanismo base delle similitudini, quanto il conflitto tonale, l'accostamento di immagini che provengono da universi stilistici differenti. Un tipo di meccanismo che nella creazione di immagini basse frutta anche il repertorio della sapienza popolare, con effetti folklorici: «Come certi segni che sbucano / dai muri e dai soffitti / alla vigilia di gravi fatti, / come il lagno premonitore / di una tavola o di una trave, / la stella forcuta splende / a volte sul cammino», *Lo scorpione*, VV. La similitudine in VV punta dunque all'ordinario e al basso, si fa meccanismo di moltiplicazione di immagini e di tessitura narrativa: «innocua come la serpe di cui si conosce il rifugio, / più elusiva dell'ombra, pungente più della luce», *Appena visibile incolore impalpabile*, VV; o infine, si associa a determinati contenuti tematici, con una ripresa di moduli montaliani o luziani, nell'immagine di un umanità dolente e emarginata che tende al grottesco: «Trascorro le mie ore al riparo dal vento / come il mangiatore di fiamme copre col sasso / le fragili monete del suo altarino», *Qui nel quartiere sotto la collina*, VV. La similitudine di Sinisgalli è dunque sin da subito eccentrica rispetto agli usi classici fin qui visti; tuttavia anche in questo caso una netta evoluzione del meccanismo di produzione della figura si concentra negli anni a cavallo tra la seconda metà degli anni Quaranta e la prima metà del decennio successivo: privilegia lo scontro pluristilistico e la specializzazione tematica.

## *Metafore e pratiche di opacizzazione del linguaggio*

Giungiamo infine ad analizzare l'ultimo complesso figurale di questo corposo spoglio: la metafora e tutti i dispositivi retorici che operano sulla chiarezza del messaggio. L'abbiamo posto in ultima sede anzitutto per segnalare la diversità (si tratta in effetti, per la metafora, dell'unico tropo in senso tecnico in una serie di figure di parole e di pensiero), ma anche per poter indugiare più a lungo su aspetti formali di non poco momento.

Partendo da una definizione manualistica, la metafora consiste nella «sostituzione di una parola con un'altra il cui senso letterale ha una qualche somiglianza col senso letterale della parola sostituita».<sup>160</sup> Tuttavia questa descrizione piana nasconde una battaglia secolare sul suo statuto di figura autonoma. Sovrapposta di volta in volta alla similitudine e al paragone (Aristotele e la retorica quintilianea e in generale latina), in rapporto ambiguo e oscillante con la cataresi o con altri tropi come sineddoche e metonimia (Gruppo di Liegi), o ancora con la personificazione, la metafora ha conosciuto solo in tempi relativamente recenti una configurazione specifica, sebbene ancora combattuta. Il primo gradino che annuncia la svolta è il passaggio da un'interpretazione squisitamente ornamentale e decorativa (secondo i canoni della retorica classicistica) a una propriamente cognitiva: la metafora non crea solo accostamenti tra campi semantici, ma ha la proprietà specifica di apportare informazioni innovative.<sup>161</sup> Da un punto di vista linguistico e retorico è con il superamento della concezione analogica che si creano i presupposti della teoria *interattiva*. In *The Philosophy of Rethoric*, lavoro del 1936, I. E. Richards definisce infatti la metafora non solo come una sostituzione lemmatica, quanto appunto come una interazione tra idee. Distingue così gli elementi formali della figura: il *tenor*, cioè a dire il contesto o il soggetto primario, e il *vehicle*, il termine o il soggetto secondario della metafora. In un enunciato del tipo «La roccia si sgretola con l'andar degli anni», impieghiamo il termine “roccia” (sostanza solida per eccellenza: accezione letterale) per designare, poniamo, la costanza e la fermezza caratteriale di un individuo sottoposta al lavoro del tempo: la prima accezione del termine è il *tenor*, la seconda è il *vehicle*.<sup>162</sup> Prendendo le mosse da questo approccio è Max Black a implementare il modello relazionale della metafora e a estendere il suo raggio dalla singola parola all'intero enunciato. Il punto della sua analisi risiede nel concetto di “interazione metaforica”: si tratta sostanzialmente della «proiezione su un soggetto di discorso primario – per esempio il sole – di un concetto estraneo che serve da modello per una sua ridescrizione, o soggetto di discorso sussidiario: per esempio l'occhio».<sup>163</sup> Black distingue dunque tra la cornice, il contesto o *frame* e il punto focale,

<sup>160</sup> La definizione, costruita su materiale lausberghiano è in B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, op cit., p. 159.

<sup>161</sup> CLAUDIA CASADIO, *Aspetti logici e cognitivi della metafora*, «Lingua e stile», a. XXXIV, n. 2, giugno 1999, pp. 181-190: 183.

<sup>162</sup> Ivi.

<sup>163</sup> MICHELE PRANDI, *La metafora come costruzione linguistica: le forme interne del conflitto concettuale*, «Lingua e stile», a. XXXIV, n. 2, giugno 1999, pp. 201-210: 201-202.

*focus*:<sup>164</sup> un elemento incongruo (l'occhio: *il focus*) entra in contatto con un «ambiente concettuale di per sé coerente con l'isotopia del testo o del discorso».<sup>165</sup> La natura cognitiva e informativa della metafora risiede per Black nella sua capacità di accostare «domini cognitivi (ma anche sensoriali) prima separati, permettendo la scoperta di somiglianze prima non colte».<sup>166</sup>

La natura produttiva ed euristica del dispositivo metaforico a cui alludono Richards e Black si trasforma nel sottofondo concettuale che la recente teoria cognitiva raccoglie. La linguistica cognitiva, in opposizione all'impostazione generativa, si fonda sul presupposto che competenze linguistiche e non linguistiche siano sostanzialmente inscindibili. L'ipotesi cioè è che queste ultime, come le abilità percettive e di categorizzazione, siano fondative delle capacità linguistiche: «aspetti quali le caratteristiche fisico-percettive degli esseri umani e i contenuti della complessiva esperienza pre-/extralinguistica determinata dall'interazione con l'ambiente e con altri esseri umani rappresentino non elementi accessori, ma al contrario parametri esplicativi dei fatti linguistici».<sup>167</sup> Le metafore cognitive sono dunque distinguibili dalla loro concreta traduzione linguistica: questa è solo la realizzazione di una struttura soggiacente, detta metafora concettuale. La metafora concettuale è prodotta dall'intersezione del *dominio origine* (espressione letterale) e del *dominio oggetto* (espressione non letterale); il dispositivo metaforico, lungi da essere mera espressione dell'*ornatus*, ha una funzione cognitiva fondamentale nel tradurre concetti difficilmente comunicabili attraverso concetti noti. Infine la metafora cognitiva è una metafora motivata: l'accostamento tra domini non è arbitrario, bensì il prodotto biologico-antropologico di un'esperienza extralinguistica e fisico-percettiva. La metafora “voglio vederci chiaro”, che assomma il dominio origine del “vedere” e quello oggetto del “conoscere”, «sarebbe motivata dal fatto che la vista è per gli esseri umani la fonte primaria di dati sul mondo esterno».<sup>168</sup>

Ciò significa che le metafore che attraversano i campi della produzione estetica verbale e non (si pensi solo alle possibilità di mescolanza di campi concettuali nel cinema o nelle arti visive e nella musica), veicolino tutte informazioni innovative, o traducano in termini noti nuclei concettuali complessi, o quantomeno ci dicano qualcosa sulle forme del rapporto io-mondo, del modo di fare esperienza e di percepire la realtà di chi le assembla? Ovviamente no, ma questa possibilità costituisce il limite superiore delle capacità espressive del dispositivo metaforico. Il limite negativo è ovviamente occupato dalla metafora inerte, ma in ambito estetico, che qui ci interessa, il limite è formato dalle forme puramente decorative. Tra i due estremi passano tutte le tipologie intermedie che l'espressione

---

<sup>164</sup> MAX BLACK, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962. Sulla natura fondamentalmente informativa e relazionale della metafora si veda anche l'importante riflessione di PAUL RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, trad. it., ID., *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book, 1981.

<sup>165</sup> M. PRANDI, *art. cit.*, p. 202.

<sup>166</sup> CRISTINA CACCIARI, *La metafora fra linguaggio ed esperienza percettiva*, «Lingua e stile», a. XXXIV, n. 2, giugno 1999, pp. 159-166: 161.

<sup>167</sup> FEDERICA CASADEI, *Alcuni pregi e limiti della teoria cognitivista della metafora*, «Lingua e stile», a. XXXIV, n. 2, giugno 1999, pp. 167-180: 167.

<sup>168</sup> Per l'esempio e per l'ottima panoramica riassuntiva sulla teoria cognitiva della metafora, Ivi., pp. 167-168. Per una bibliografia aggiornata, oltre i lavori fondativi di GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 1980, e sulla teoria affine del *blanding* MARK TURNER, GILLES FAUCONNIER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2003, si vedano i volumi collettanei: SANDRA HANDL, HANS-JÖRG SCHMID, (a c. di), *Windows to the Mind. Metaphor, Metonymy and Conceptual Blending*, Berlin/ New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011; MONIKA FLUDERNIK (a c. di), *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*, New York/London, Routledge, 2011.



estetica ha effettivamente praticato.<sup>169</sup> Abbiamo cioè una scala, che funziona sia in termini sincronici, cioè nello studio di un singolo segmento temporale, sia (e soprattutto) se impiegata in analisi diacroniche: è facile constatare come l'impiego di metafore decorative (e cioè standardizzate) abbia un forte peso in contesti classici (e neoclassici) o generalmente manieristici, mentre la metafora "cognitivamente densa" abbia una sua preminenza a partire dalla stagione romantica e poi novecentesca.

Il discorso sin qui fatto si collega bene con la questione più ampia del rapporto tra linguaggio figurato-linguaggio non figurato. La metafora, per la sua capacità condensativa e di spostamento dall'asse della comunicatività quotidiana, è essa stessa una metonimia per indicare il discorso non letterale e figurato. Ciò significa che è il dispositivo retorico principale su cui impostare un discorso sull'oscurità e sui vari meccanismi di opacizzazione del linguaggio. La capacità di un prodotto verbale di trascendere i limiti del letterale e accedere così alla dimensione del figurato è uno dei tratti distintivi e peculiari delle forme artistiche.<sup>170</sup> Tuttavia questo tratto per così dire metastorico ha avuto attuazioni storiche diversificate. Nella poesia classica, sondata da un importante lavoro di Franco Montanari, il fenomeno dell'oscurità viene associato a una disomogeneità informativa a carattere metafisico (le conoscenze lacunose degli uomini rispetto alla pienezza del divino), o sociale (la conoscenza di gruppi privilegiati *versus* l'ignoranza delle masse), legata cioè al prestigio e al privilegio, ma anche a una nobiltà spirituale innata che distingue alcuni uomini.<sup>171</sup> Nella modernità la questione dell'oscurità si dissocia da queste pertinenze e comincia a riflettere alcune evoluzioni storiche fondamentali. Anzitutto, come sostiene Fortini in un saggio ormai classico, esiste una diversità di fondo tra due pratiche fondamentali di opacizzazione del messaggio: la *difficoltà*, intesa come momentanea incapacità di parafrasare il testo a causa di una lacuna informativa colmabile; e l'*oscurità*, che consiste invece in una sorta di impenetrabilità del senso del testo.<sup>172</sup> Mazzoni riprende questa linea di demarcazione per imbastire una teoria storiografica complessiva sul destino della lirica occidentale: se la difficoltà esprime una volontà di incontro con un lettore più o meno ritagliato e che deve più o meno operare per integrare da sé i dati carenti nella comunicazione, alla lirica moderna è consustanziale il principio di oscurità irriducibile: a chi scrive non interessa creare le condizioni di una eventuale decodifica del messaggio da parte del pubblico.<sup>173</sup> Altri interpreti in realtà hanno tentato un approccio meno netto e più sfrangiato, comprensivo cioè di una gradualità, di più tonalità di "scuro", che superasse la bipartizione un poco rigida proposta sopra. Una scala appunto. Sempre nello stesso fascicolo monografico della rivista «L'asino d'oro» in cui compaiono gli interventi di Montanari e Fortini, Marcello Pagnini prova a distinguere tre tipologie di oscurità<sup>174</sup> associate a tre accezioni di "simbolo", definito generalmente - *iuxta* Eco - come «espressione a cui corrisponde una

---

<sup>169</sup> La teoria cognitiva individua tre funzionalità base per la metafora: cognitiva, ludica (ornamentale) e espressiva (o emotiva). Una prima scala potrebbe essere costituita da questa triade. Cfr. ELŻBIETA CHRAZANOWSKA-KLUCZEWSKA, *Catachresis – A Metaphor or a Figure in Its Own Right?*, in M. FLUDERNIK (a c. di), *Beyond Cognitive Metaphor Theory*, op. cit., p. 36-57: 44-47. Questo lavoro riprende i principi di scalarità metaforica applicata però alla catacresi (catacresi idiomatrica, catacresi illogica e catacresi estesa), già impiegati nel loro lavoro pionieristico da G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, op. cit.

<sup>170</sup> FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1965<sup>1</sup>.

<sup>171</sup> FRANCO MONTANARI, *Appunti per uno studio sull'oscurità nella poesia classica*, «L'asino d'oro», n. 3 (1991), pp. 31-52.

<sup>172</sup> FRANCO FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», n. 3 (1991), pp. 84-88.

<sup>173</sup> G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, op. cit., pp. 164-171.

<sup>174</sup> MARCELLO PAGNINI, *Le voci dell'ermeneutica e i silenzi dei testi*, «L'asino d'oro», n. 3 (1991), pp. 54-73. In realtà sono quattro le categorie individuate dall'autore, ma l'ultima è nettamente extratestuale e riguarda in modo univoco l'interprete. Cfr. *ivi*, p. 65.

nebulosa non codificata di significati». <sup>175</sup> In questo senso la modernità letteraria ha prodotto anzitutto una forma di ambiguità irriducibile (o religiosa), per cui il segno linguistico è costruito in modo tale da produrre continuamente ipotesi sul suo scioglimento. È la modalità tipicamente romantica. La seconda forma è affine invece alla produzione novecentesca ed è impalcata sul principio dell'oscurità irriducibile: «il simbolo deve rimanere segno dell'indicibile e dell'indecidibile». Terza modalità è quella della tradizione simbolistica ripresa successivamente in ambito surrealista: è costituita essenzialmente sulle forme della combinatoria verbale e sull'alea. Come si vede però, questo tipo di scalarità è fortemente vincolata a ipotesi di scuola: l'ipotesi è cioè che ci sia un avvicinamento di forme "forti" legate a circuiti che tendono alla "maniera", a farsi insomma -ismi. Ipotesi per altro da tenere in considerazione, in grazia della sua capacità esplicativa sul piano della storia letteraria. Si può però anche pensare a griglie in grado di catturare una realtà in farsi, attraverso la descrizione di dispositivi anzitutto formali.

Un tentativo in ombra ma assolutamente meritorio giunge da un libro (datato) di William Empson, *Sette tipi di ambiguità*. Per l'autore l'ambiguità, fenomeno costitutivo della produzione estetica, è «qualsiasi sfumatura verbale che, per leggera che sia, permetta più di un'unica reazione ad una medesima espressione linguistica» <sup>176</sup> ed è descrivibile in sette modalità formali:

- I TIPO: una parola o una struttura grammaticale è efficace in diversi modi contemporaneamente [p. 39].
- II TIPO: due o più significati si risolvono in uno solo [p. 100].
- III TIPO: due idee, connesse soltanto dal fatto di essere entrambe significative nel contesto generale, possono essere comunicate simultaneamente da un'unica parola [p. 175].
- IV TIPO: due o più significati di un'asserzione non concordano fra loro ma, combinati insieme, contribuiscono a chiarire uno stato d'animo più complesso dell'autore [p. 216].
- V TIPO: un autore scopre la propria idea solo nell'atto di scrivere, oppure non riesce a tenere in mente la sua concezione complessiva tutta allo stesso tempo, di modo che, per esempio, si ha una similitudine non applicabile a nulla di preciso ma lasciata a mezza via fra due cose mentre l'autore si muove solo mentalmente dall'una all'altra [p. 245].
- VI TIPO: un'espressione non dice nulla perché è una tautologia o contraddizione, o contiene affermazioni non pertinenti; il lettore è perciò costretto a inventare espressioni proprie sostitutive che spesso risultano fra loro contraddittorie.
- VII TIPO: i due significati della parola, i due valori dell'ambiguità sono i due sensi opposti definiti dal contesto, cosicché l'effetto complessivo dell'ambiguità è di rivelare una divisione fondamentale nella mente dello scrittore [p. 297].

Recentemente (come abbiamo avuto modo di vedere nell'introduzione) è tornato sul concetto di scalarità dell'oscurità in poesia, da una prospettiva cognitivista corretta con apporti storicisti, Alberto Casadei. Casadei propone anzitutto tre categorie di oscurità, in parte sovrapponibili alle attuazioni storiche degli -ismi: 1) ambiguità; 2) difficoltà (che segue le tracce del filone poundiano); 3) incoerenza come categoria logico-linguistica (in parte attuata nel surrealismo). Intrecciate a questi

---

<sup>175</sup> UMBERTO ECO, *Simbolo*, voce, *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977, vol. XII, p. 899.

<sup>176</sup> WILLIAM EMPSON, *Sette tipi di ambiguità*, Torino, Einaudi, 1965, p. 37.

tre filoni centrali, distingue cinque modalità attuative:

- a) Solo apparente
- b) Presente ma risolvibile secondo parametri predefiniti (allegoria classica o preromantica)
- c) Presente ma interpretabile (simbolismo classico o preromantico).
- d) Decodificabile ma non in modo univoco (allegoria moderna).
- e) Decodificabile solo ricostruendo un senso cognitivo plausibile.
- f) Non risolvibile (Surrealismo).<sup>177</sup>

Dati questi elementi, il nostro sondaggio procederà assecondando i criteri sopra esposti, assumendo però finalità differenti da quelle che l'approccio di Casadei implica.<sup>178</sup> Anzitutto un'analisi formale incentrata sulle tipologie metaforiche: 1) analisi tematica del *dominio origine* e del *dominio oggetto*; 2) distanza tra i domini (più o meno ampia, più o meno arbitraria); 3) costruzione di una scalarità interna al nostro campione, sempre tenendo ferma la data del 1945 (a partire – in modo non rigido dunque - dalla partizione proposta da Casadei). Lo studio allora si concentrerà per forza di cose su pochi elementi formali. Un ultimo appunto: tralasceremo le “metafore morte” o “idiomatiche”, cioè quelle costruzioni linguistiche che, pur sfruttando i meccanismi di condensazione, sono entrate a pieno titolo nel giro della comunicazione quotidiana e non vengono più percepite come alterazioni retoriche del linguaggio.

### Bertolucci

Il primo autore della serie manifesta una certa freddezza nell'uso delle metafore: una tendenza che, come vedremo, definisce una sorta di isoglossa all'interno del campione. Per Bertolucci vale il principio di *variatio*: le tipologie metaforiche cambiano e di molto nel breve periodo. È dunque possibile organizzare il materiale accorpendo SI e FN, LC e CI e lasciando autonomia a TI. Ancora una volta una forte tendenza alla variazione concentrata nel post 1945. Se l'uso è quantitativamente esiguo, le strutture formali, la complessità di fusione tra campi e il grado di oscurità presente è rasoterra. Per quanto riguarda le prime due raccolte i segmenti linguistici interessati da fenomeni di condensazione metaforica hanno un'estensione particolarmente ridotta: molto spesso *frame* e *focus* sono costituiti dalla semplice coppia sostantivo attributo. Per altro, in modo prevedibile, le metafore “corte” sono esemplate su materiale canonico:

E l'erba stanca e triste  
(*All'angelo custode*, SI)

Poi [il vento], stanco s'addormenta e uno stupore

---

<sup>177</sup> ALBERTO CASADEI, *L'ermetismo e le poetiche dell'oscurità*, in *L'ermetismo a Firenze. Critici, traduttori, maestri, modelli*, a c. di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. 1, pp. 73-81: 74.

<sup>178</sup> In questo caso in effetti la griglia offerta dai suoi lavori verrà qui impiegata solo come una “tassonomica” razionale e efficace per mappare i fenomeni legati alle pratiche di oscurità nella poesia qui campionata. Insomma la sua scala mi sembra utile in fase descrittiva, ma l'interpretazione che verrà qui data degli elementi sondati sarà ancora piuttosto tradizionale, legata cioè ai loro risvolti estetici, storici e “sociologici”.

Prende le cose, come dopo l'amore  
(*Vento*, SI)

Fiorita acqua dei torrenti  
(*Torrente*, SI)

una tenera ombra è fiorita  
(*Primavera*, FN)

[le mani] fiorite di rossori  
(*Alle mani di Wanda*, FN)

Addirittura in combinazione, con variazione lieve:

Le spuntan e sforiscon nel corpo  
Stanchezze inebrianti.  
(*Sonno*, SI)

Insomma di solito la distanza tra i domini è realmente minima o comunque facilmente colmabile. Evitando il tipico effetto di elenco descrittivo, mi soffermerei solo su due categorie realmente sfruttate da Bertolucci. La prima rientra nel campo (a) dello schema proposto da Casadei. La difficoltà nella decifrazione è solo apparente: ciò significa che attraverso un indugio di lettura la parafrasabilità o la chiarificazione è sempre possibile. Prendiamo un esempio.

Orsola, fresca luce azzurrina,  
lunga veste che appena ti allarghi  
sui fianchi, speranza, illusione  
di occhi riarsi, di mani tremanti  
[...]  
(*Notte*, SI)

Il testo si compone di un elenco metaforico legato all'unico oggetto presente: la «piccola suora, donna» del v. 5, come peraltro da prassi simbolista. Al di là dell'incertezza strutturale (se definire cioè metafore o metonimie molte delle immagini presenti), una difficoltà consistente si individua nella tipica struttura metaforica con “di”: «speranza, illusione / di occhi riarsi / di mani tremanti». La parafrasi che a un primo sguardo può risultare farraginoso sembra sciogliersi agilmente se sostituiamo a un andamento analogico (che crea una immagine autonoma da accettare, nonostante non rientri nelle forme della razionalità diurna) una prassi “catacresica”. Si propone cioè di sostituire alla prima occorrenza della preposizione una indicante stato in luogo e intendere la seconda con sfumatura causale *ad sensum*, da leggersi dunque come \**“Orsola, speranza, illusione che sta negli occhi di (o per) chi guarda, che fa tremare, che ha come effetto emotivo il tremito”*. Questo tipo di immagine, costruita su un meccanismo fintamente analogico, è molto diffusa nel primo tempo di SI e FN:

Angeli fermi a mezz'aria  
Offuscano col greve fiato

Il cielo d'argento malato  
(*Scherzo*, SI)

Un'immagine complessa, da accostamento parasurrealista, ma più facilmente interpretabile come descrizione della nebbia. O ancora.

Sonnambuli figli dell'alba  
(*Viaggio*, SI)

Perifrasi molto canonica (sempre con “di”) per descrivere i pellegrini; o infine:

sereno alcool  
mite latte di folle pecora  
(*Contrasto*, FN)

Ma accanto alle metafore semantiche e parafrasabili si rilevano anche tipologie più spinte che richiamano nettamente le forme (f) di pura gratuità parasurrealista o, per certe soluzioni ironiche, persino *dada*<sup>179</sup>:

Buoi rossi e neri  
Pestano la bianca neve  
Nel cristallo opaco della notte  
(*Frammento*, SI)

Canta un inno deserto  
La luna esigua esangue  
Che tutto il mese langue  
(*Scherzo*, SI)

Smemorato oggetto  
Di poesia recato da colombi di celluloidi  
(*Risveglio*, SI)<sup>180</sup>

La luna coronata di margherite  
ride nei vaghi occhi infermi,  
(*Amore*, FN)

Insomma, le tecniche metaforiche del primo Bertolucci risultano oggettivamente elementari. Due sono gli aspetti che colpiscono di più: 1) la natura poco orientata, dispersiva, delle pratiche di condensazione; 2) la cautela nell'impiego di forme surrealiste: il più delle volte le si preferiscono modalità solo all'apparenza oscure, spesso scioglibili in una parafrasi.

---

<sup>179</sup> È scontato qui il riferimento al titolo della raccolta d'esordio *Sirio*, dal sapore così potentemente ermetico che richiamerebbe in realtà, nelle intenzioni di un Bertolucci appena diciassettenne, una nota marca di saponette dell'epoca.

<sup>180</sup> Anche qui, come noto, l'ellissi che colpisce la nominazione dell'oggetto (in origine, un piegabaffi) sarebbe stata promossa dall'editore della raccolta e solo approvata da Bertolucci. In generale, per un'introduzione sintetica e “ragionata” a Bertolucci si rimanda all'agile volume di STEFANO GIOVANNUZZI, *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, Milano, Mursia, 1997, ma si veda anche ALBERTO BERTONI, *La poesia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2012.

Nel secondo periodo che abbiamo individuato e che abbraccia LC e CI, pur permanendo una certa lateralità della prassi metaforica (fatta ancora una volta di personificazioni o di metafore molto semplici), si colgono almeno tre innovazioni. La prima consiste nell'inserimento seriale della metafora in proposizioni perentorie o assertive, che si profilano come vero e proprio stilema, come vedremo nel paragrafo sulle sentenze:

È questo argenteo silenzio il declinare  
Dell'anno  
(*Idilli domestici*, LC)

Giovinezza è ormai questa  
Così ardente pazienza  
Dei giorni  
(*I giorni*, LC)

Estivo è ormai questo silenzio interno  
Alla mia casa di campagna e il sonno  
Dei vivi e dei morti  
(*Per N. lontana*, LC)

la memoria è una strada che si perde  
e si ritrova dopo un'ansia breve  
(CI, II)

Un luogo è quale stilla nella mente  
Del fanciullo ai giorni che la rondine  
Va e torna...  
(CI, III)

La seconda riguarda la specializzazione tematica: è solo con LC (e ovviamente con CI) che la trasposizione metaforica riguarda con particolare insistenza le immagini e le concettualizzazioni del tempo:

Ma quanti,  
quanti giorni sono passati, colati  
via, miele indistinto  
(CI, II)

Insetti  
Filano un tempo d'oro  
(*L'Appennino rivisitato*, LC)

Sulla città sospesa nel sorriso  
Del tempo  
(*Il poeta e la sua città*, LC)

Il tempo

Cammina veloce  
(*Una sera di pioggia a Parma*, LC)

L'ala del tempo più e più sfiora  
I tuoi capelli lontani  
(*Per N. lontana*, LC)

Infine l'evoluzione più significativa: se, come si è detto, l'ambiguità metaforica in SI e FN faceva perno sull'aggettivazione, spesso esibita e del tutto incongrua, fino a esiti (para)surrealisti, nel secondo tempo l'opacità del messaggio si fa molto meno manifesta e lavora sul piano dell'orchestrazione sintattica o sulla semantica del verbo. Ciò significa che frasi o interi periodi apparentemente chiari, rivelano, ad una parafrasi un po' più cavillosa, aspetti di incongruità spiazzante e di intraducibilità. Prendiamo qualche esempio:

Al tuo occhio smarrito d'ogni parte  
La città si moveva, delirando

le vie note, i marciapiedi cari  
al tuo piede fanciullo ora dorati  
dall'amore, l'estate era nell'aria  
(*D'amore*, LC)

Come leggere questi cinque versi a un primo sguardo così banali? Anzitutto un'ambiguità: l'incisiva «delirando le vie note» a chi si riferisce? Ammettendo che, molto probabilmente, l'accezione del verbo (volutamente non immediata) sia quella etimologica di “deviare” (quindi di “allontanarsi dalle vie note”), chi è il soggetto del verbo? Se osserviamo la lettera del testo ci sono solo due opzioni: 1) o a delirare è l'occhio; 2) oppure è la stessa città. Se accettiamo l'ipotesi 1), certamente preferibile, allora l'inciso dovrebbe avere una sorta di funzione causale (“al tuo occhio, smarrito \*poiché si allontanava dalle vie note”), complessa da rintracciare anche per via dell'iperbato. Secondariamente, come raccordare la frase «i marciapiedi cari / al tuo piede fanciullo», priva com'è di verbi e di coordinazioni? Come pura giustapposizione a costituire un elenco? E ancora, come intendere la metafora dei marciapiedi «ora dorati / dall'amore»? L'amore è da tradursi nell'effetto di “innamoramento” dei marciapiedi al passaggio della donna? E se la scena si svolge all'imperfetto, cosa significa quell'«ora»? Al passaggio della ragazza o adesso, quando l'io che parla ricorda con affetto i luoghi toccati dalla donna? E se tutto il testo e i verbi “muovere”, “delirare” e “dorare d'amore” fossero effetti della presenza e del passaggio della donna?

Un altro esempio. Prendiamo la metafora apparentemente molto chiara e con domini ravvicinati e in parte scontanti:

Cara stanza è il giorno  
Al viaggio senza sonno e alle parole  
D'altri anni per pianure nevicate  
(*Il viaggio*, LC)

La metafora del giorno come «cara stanza al viaggio» sembra del tutto plausibile: definisce uno spazio accogliente, sicuro e familiare per il viaggiatore. Ma cosa significa che il giorno è cara stanza «alle

parole d'altri anni per pianure nevicate»? Siamo ancora nel contesto del “viaggio”? Oppure la riflessione si è spostata su un altro piano? E come interpretare la preposizione «per»? Con un semplice “attraverso”? Insomma anche qui interviene un lieve senso di “disappunto” sintattico difficile da obliterare: non lavora sulla distanza tra domini quanto, direi, attraverso le categorie di “sfasamento” logico e di incongruenza. L'ambiguità per altro è tanto più forte in quanto non prevede grossi scarti nella giustapposizione delle immagini, solo un sottile senso di scarto o salto.

Infine, stesso meccanismo in CI:

Un luogo è quale stilla nella mente  
Del fanciullo ai giorni che la rondine  
Va e torna...  
(CI, III)

Anche in quest'ultimo caso potremmo domandarci: cosa significa che un luogo è come «stilla nella mente del fanciullo»? E come collegare quest'immagine al sintagma «ai giorni»? E qual è, infine, il significato corretto della preposizione?

Insomma la difficoltà di LC e CI scivola sul piano sintattico e genera una continua ambiguità del messaggio, una sorta di sconcerto che interviene ogni qual volta si prova a definire in termini perentori il significato della stringa linguistica. Con un doppio risultato. Da un lato produce una sorta di effetto di realtà psicologico: la sintassi scomposta e incongrua registra una sorta di incapacità dell'io di tradurre verbalmente e in modo corretto i fenomeni che percepisce. Una forma di sottile e continuo straniamento, che tradotto in termini di storia letteraria manifesta lo spostamento dal simbolismo al modernismo: si tratterebbe cioè di una sorta di flusso di coscienza “depotenziato” e con effetti meno dirompenti. Secondariamente però ha una rifrazione importante sullo stile: l'incongruità sintattica funge anche da dispositivo di controllo “lirico” rispetto alla deriva della prosificazione rasoterra. Potremmo dire che l'uso metaforico che incontriamo nel secondo tempo bertolucciano (LC e CI) allude ad un'opacità solo apparente (a) ma che nei fatti si traduce in una ambiguità costitutiva che non arriva sino a domandare la ricostruzione di un senso cognitivamente plausibile, ma semplicemente, attraverso l'incongruità, profila una psicologia irriducibile alla comunicazione (e alla razionalità) al grado zero. Infine va ricordato che questo tipo di meccanismo sintattico sarà uno dei marchi formali più significativi di Bertolucci, trovando in critici di peso come Raboni (che definirà questa tecnica “informale”) uno dei primi interpreti. Non è un caso che abbia applicazione testuale a ridosso del 1945.

Approdiamo così al terzo tempo. TI è rinomatamente, sia per corposità sia per ragioni compositive, una raccolta minore. E in effetti contiene caratteri di novità secondari. Eppure rileviamo delle variazioni che è sorprendente trovare in un torno d'anni così ristretto. Anzitutto si ravvisa un ulteriore calo quantitativo: la metafora è realmente qui una funzione minoritaria della lingua poetica di Bertolucci. Questa messa ai margini si coglie anche dagli aspetti formali. Le metafore tendono ora alla chiarezza assoluta: ritornano le tipologie appositive e i domini si riavvicinano. Interessano qui solo due aspetti: il primo concerne la tendenza alla nobilitazione e all'innalzamento stilistico, che passa attraverso la costruzione di metafore preziose e eleganti (spesso anche estese), di solito in funzione descrittiva (anche con la tipica ripresa di caratterizzazioni pittoriche):

In un giorno d'autunno che dipana  
Quieto i suoi fili di nebbia nel sole



*(Bernardo a cinque anni, TI)*

Sei tu madre giovane eternamente in virtù della morte  
Che t'ha colta, rosa sul punto dolce di sfioritura  
*(A sua madre che aveva nome Maria, TI)*

La seta del cielo  
*(Il riposo turbato, TI)*

Trama incerta sul fondo  
Azzurrino dell'aria che in fumi  
Stinge qua e là  
*(Di settembre, TI)*

L'altro aspetto da sottolineare è l'insistenza e la centralizzazione di metafore psicologiche:

Il dolore dei giorni che verranno  
Già pesa sulla tua ossatura fragile  
*(Bernardo a cinque anni, TI)*

Ora corri  
a rifugiarti nella nostra ansia  
*(Bernardo a cinque anni, TI)*

Ci porta via, foglie sbandate  
*(Le more, TI)*

Le metafore cioè vengono selezionate per la loro capacità di tradurre in immagini concrete aspetti delle psicologie degli individui. Insomma si assiste a una specializzazione anche tematica centrata sulla descrizione di aspetti naturali e sull'interiorità dei personaggi.

All'indugio analitico è allora possibile manifestare in Bertolucci, contrariamente alle attese, un "tasso di innovazione" e di revisione degli istituti metaforici elevato: la continuità è spezzata con un certo vigore in coincidenza con la fine degli anni Quaranta e i primissimi Cinquanta per poi accelerare notevolmente nella prima metà degli anni Cinquanta, col passaggio da LC-CI a TI. Il lavoro di rielaborazione e affinamento delle potenzialità condensative che Bertolucci compie lo conduce alla messa a regime di una struttura originale, distintiva e tematicamente specializzata, che punta con il secondo tempo alla costruzione di dispositivi per permettono di registrare le incongruenze minime di una psicologia non adagiata sulla razionalità diurna: in questo caso il passaggio dall'*ornatus* descrittivo all'incongruità straniante è evidente.

*Calogero*

Lorenzo Calogero fornisce un'ottima specola di osservazione sul fenomeno metaforico. Per due ragioni. La prima è che la figura di condensazione costituisce senza dubbio l'asse portante della sua poetica, come si evince dal semplice dato numerico di occorrenze, tra i più alti del campione. La seconda invece riguarda la grande difformità d'uso: in un giro d'anni relativamente ristretto (e spesso

nella stessa raccolta) sono attive procedure del tutto disomogenee, a coprire uno spettro che va dal pedissequo recupero di materiali ermetici, alla costruzione surrealista, alla metafora piana e descrittiva all'opacità ricca di implicazioni concettuali. Insomma dalla metafora chiara e inerte, fino all'opacità cognitiva.

Procediamo con ordine. Calogero manifesta una propensione spiccata, sin dagli esordi, per la metafora molto elaborata. Spesso le figure sono inserite in giri sintattici ampi e implementate con ulteriori meccanismi di opacizzazione, siano essi sintattici (anastrofe e iperbato, ipallage e zeugma), o di parola (sinestesie, ellissi): veri e propri “moltiplicatori di opacità”. L'accostamento di domini, dunque, già nelle raccolte degli anni Trenta può rispondere a logiche del tutto arbitrarie, con chiari risultati surrealisti:

per solitari prati  
lunghi senza estensione  
In un colorito di ribellione  
Come grido di vecchi frati  
(*Candide e tristi fantasie*, 25p)

Oppure, più semplicemente, l'accostamento di campi concettuali distinti, organizzato attraverso una sintassi leggera, segue una prassi da “centone”, in cui è possibile cumulare all'infinito immagini del tutto affini al gusto ermetico:

Soliloquio di vergini dimore  
Accese negli antri della pace  
(*Notte d'autunno*, 25p)

Malinconia dei pensieri neri  
Occulti in un mistero  
Trasformati nel mio giorno vero  
Come spuma di sogni opachi  
Agli origlieri  
(*Notte d'autunno*, 25p)

In quest'ultima si coglie plasticamente il meccanismo che abbiamo chiamato “moltiplicatore di opacità” (come l'uso atipico delle preposizioni e le inversioni sintattiche) e tuttavia l'immagine nel suo insieme non esclude la parafrasi. O ancora, un altro esempio:

Lacrimosa amante  
Si riflette sulla faccia pallida  
Ingemmata dell'universo  
(*I tronchi dei pini*, PS)

Una pratica per altro, questa del “centone”, che attraversa immutata tutta la produzione in analisi. Troviamo molti esempi anche in MQ e il CD:

Pallide chiome  
Sui ripidi abissi muovono

Le isole dei vulcani

(*Già pallide chiome*, MQ)

«Vergini dimore», «antri della pace», «spuma di sogni opachi», «lacrimosa amante» e «faccia pallida / ingemmata dell'universo», sono sintagmi che ritornano, più o meno variati, in tutti i testi dal gusto ermetico-simbolista di questi anni. Simboli ovviamente che rimandano a un contenuto strutturalmente ambiguo. Accanto a queste procedure Calogero sfrutta abbondantemente le metafore anche in contesti puramente descrittivi o decorativi; così come pure opera ampiamente, spostandoci sugli aspetti formali, con accostamenti astratto-concreto, personificazioni, parole-contenitore e meccanismi copulativi.

Ma sarebbe francamente ingiusto fare di Calogero solo un banale imitatore. In realtà ciò che stupisce di più nella sua produzione è proprio la grande elasticità formale, la capacità cioè di sondare tutte le possibilità insite nello strumento metaforico, manifestando precocemente anche tratti di originalità. In un contesto di così ampio uso occorrerà per forza di cose operare una selezione molto stretta. Sin dagli esordi, nel *mare magnum* delle occorrenze, sono rintracciabili alcune solidarietà, una serie di dispositivi cioè che rispondono ad una medesima logica. Si tratta in questo caso di metafore per così dire “dinamiche”, spesso costruite su verbi di movimento, che creano uno slittamento straniente tra piani disomogenei (molto spesso spaziale e temporale, ma anche fisico-spaziale e interno-emotivo e così via). Do di seguito qualche esempio:

Piani scoscesi pieni di molta

Tristezza sui chini pallidi volti

(*Nel silenzio si combatte ogni fatica*, 25p)

Le mute frasi s'involano

In una piaga di amore

Verso un confine statuario

(*Frasi*, PS)

La vita mia è già un desiderio

Di quiete sopra una strada torbida perplessa

Che si riflette sul mio viso serio

(*Sprazzi di cielo*, 25p)

Guarda pei monti

Che paesaggi bui

Si profilano nella memoria

Altalenandosi nel vuoto

All'altezza dei tempi remoti

(*Guarda*, PS)

Da un ciottolo

Un viottolo freddo piega l'ala

Muta nel volo in un brivido

Chiuso che cade nel vuoto

Informe

(*Vedo e sogno*, CD)

Ore

Ripide alla fine della costa

(*Se voce ridona quiete*, CD)

Oppure si rilevano metafore concettualmente dense, in cui il piano esistenziale (o più in generale del divenire e del transeunte) viene messo a riscontro con il piano metafisico, che può essere “pieno” o fatto di puro nulla:

Nell'infinità triste del ricordo

Splendevano verità ignote

(*Nel silenzio si combatte ogni fatica*, 25p)

Ingente fiumana di uomini siamo

Strappata alla propria sorgente

Di vincitori e di vinti che per l'erta scoscesa d'un monte

Ci affatichiamo per scorciatoie malcerte

(*Marcian con passo che ricorda*, 25p)

[i mutamenti]

Scivolano dentro

una marea di larve

(*Estesi mutamenti*, CD)

[la solitudine e la gioia]

Fraintendendo

Cose esatte sulle monotone erbe

(*Com'erano nebbie*, CD)

Un uso, come si vede, trasversale alle raccolte. Ciò significa che non si individua una cesura significativa nella produzione di Calogero tra prima e dopo il 1945. Una seconda considerazione è che, sebbene i punti di contatto con l'ermetismo siano evidenti, non possono tuttavia sfuggire gli elementi di originalità. Interessante in tal senso è soprattutto che già dagli esordi Calogero dimostri di possedere un repertorio concettuale e formale ben codificato. Insomma, a legare i due aspetti (elementi di eccentricità sin dagli esordi e stabilità del sistema anche dopo il '45) pare proprio che la forte codificazione iniziale abbia giocato un ruolo preminente nel rallentare lo sviluppo successivo: un caso che abbiamo già avuto modo di rilevare, su altre basi, in Penna. Se ciò è vero, ad approfondire lo sguardo però e focalizzandosi in particolare sulle due ultime raccolte di cui si tiene qui conto (MQ e CD), si rilevano moderate innovazioni. Anzitutto una spinta netta verso l'accrescimento di oscurità strutturale e non parafrasabile: è proprio la componente surrealista ad aumentare esponenzialmente. Secondo, importante aspetto, da MQ l'ambiguità strutturale oltre che attraverso l'arbitrarietà dei domini passa ora anche per i vari gradi dell'opacità sintattica: al piano paradigmatico si affianca ora quello sintagmatico-proposizionale che opera tra proposizioni e nel periodo. I domini vengono cioè spesso accostati attraverso congiunzioni incongrue o marche di causa effetto del tutto stranianti. Una prassi, questa, molto cara anche a Penna. Si veda questo esempio con implicazione logica che lega domini del tutto distanti:

Se i tormenti sono tristi,  
l'edera non è mattina o si colora  
(*Rimane fra me e te*, CD)

O con alternativa altrettanto sorprendente:

O l'esattezza è glauca al dolore  
O è richiamo al chiarore il lento  
Fluire del fiume che fugge  
(*O l'esattezza è glauca al dolore*, CD)

Terzo e ultimo aspetto invece riguarda la messa a punto di uno strumento più originale e distintivo. Consiste nella costruzione di immagini metaforiche operata attraverso l'accostamento di un dominio "matematico-scientifico" (filtrato anche attraverso un certo gusto per il lessico settoriale), più spesso di ordine geometrico, ad altri aspetti del reale:

Portava un muletto un cane ombrato  
Ma tu sapevi lesinare fra le lagrime  
La riga di un suo ritorno  
Chiusa in un guscio d'uovo  
(*Erano le tenebre slogate*, MQ)

Il capelvenere  
È una sostanza duttile sottile e la compitezza  
Un rettangolo perché uno in uno strato  
Immenso di nebbia e di vento umano  
Sorrìda  
(*Levigatazza che amo*, MQ)

In contatto a una linea  
Liete orme stringe stanca una salita  
E ti siedì oppure è modo  
(*So che non vale ad altro il caso*, MQ)

Numeri  
Erano i segni umili del tramonto.  
(*Se tocco con mano fredda*, CD)

[lo spiraglio, la linea radono] La sete delle chiome  
D'aria già bruna che varia  
(*Sogni...*, CD)

Una dolcezza intersecandosi sui fiori  
(*Perché alla fine*, CD)

Anche con un particolare affondo sulla figura della sfera e del cerchio:

Un nuovo sospiro informe  
Una cupola era, una fanciulla che dorme  
(*L'annata era tutta grigia*, MQ)

La sfera non è che un ritmo  
(*Dialoghi muti*, MQ)

Non so come avvenne  
uno screzio tondo  
(*Asportate a fredde parti*, MQ)

Anche Calogero allora, dopo il 1945, pare indulgere a un meccanismo di distinzione formale. Tuttavia queste innovazioni paiono precisare la cifra cognitiva che era presente sin dagli esordi e che al fondo rimane immutata. Le metafore “dinamiche” e le metafore “scientifiche” alludono cioè assieme a un universo in cui forze fisiche, idealità e materia convivono in una sovrapposizione inestricabile e non dominabile dal soggetto, che non riesce quindi a codificare un solido piano di realtà né a discernere tra i vari campi. Insomma, una dialettica ben più profonda della semplice ripresa ermetico-surrealista.

Le innovazioni distintive dunque si introducono sì nei primi anni Cinquanta, ma non modificano in profondità un quadro nei fatti già fortemente definito negli anni Trenta, all'altezza cioè di 25p, PS e PT. Inoltre ciò che sembra ancora più grave, è che Calogero deroga a un principio formale particolarmente vincente in questa fase di metamorfosi e cioè il principio di “specializzazione”: le innovazioni e anche gli aspetti di eccentricità rispetto agli altri autori del campione, sono sempre disperse e atomizzate in una molteplicità di pratiche attardate e ridondanti che denunciano il cartellino di poetica. Si guardi solo, per concludere, questi esempi di proposizioni del tutto oscure costruite con ogni evidenza su catene foniche, secondo i più classici dispositivi ermetico-simbolisti, ancora attivi però nella prima metà degli anni Cinquanta:

E una ragazza immota  
Confusa memora i suoi di  
E ciò che la scialba alba  
Alla scala racconta  
(*E una ragazza*, MQ)

Nelle vene non era ancora la noia  
Nera di aria  
(*Perché alla fine*, CD)

Una luce glaciale negli occhi riappare  
E si fa d'opale senza peso opaco il colore  
(*Erma una luce glaciale*, CD)

Un distico  
In un colore che ha mosso da un nido  
Esatto un uovo come un volto  
Nel suo moto  
(*Se da statiche onde*, CD)

## Caproni

Anche Caproni segue la linea degli autori (abbiamo visto Bertolucci, vedremo poi gli altri) che cominciano a impiegare massicciamente le metafore solo nel loro secondo tempo. La stagione che va da CA a FI (con i pochi sbalzi che segnaleremo) si contraddistingue per un uso moderato dei processi di condensazione. Sia detto questo sia per quanto attiene al semplice dato numerico (si stimano 1.3-1.4 metafore per testo, con un lieve incremento in FI); sia per quanto attiene alle realizzazioni formali. Caproni lavora quasi esclusivamente su strutture elementari (metafore copulative, personificazioni, metafore aggettivali o con i tipici complementi di materia astratta); la lunghezza media difficilmente supera i due versi (una percentuale consistente non va più in là del sintagma sostantivo-attributo), anche se si rileva un'estensione in FI; l'applicazione è a larga maggioranza descrittiva e entrambi i domini sono tratti solitamente dal mondo naturale. Il passaggio cognitivo è il più scontato: dall'ignoto al noto, il meccanismo che regge le metafore più elementari. L'attenzione sarà allora rivolta semmai alla costruzione di immagini piacevoli e originali, attraverso accostamenti inconsueti, non privi di una loro forza immaginativa:

Dopo la pioggia la terra  
È un frutto appena sbucciato  
(*Marzo*, CA)

Gli uccelli son sempre i primi  
Pensieri del mondo)  
(*Prima luce*, CA)

Calano, allegri rivi  
Dal teatro dei monti  
Ruvidi, i trafelati  
Cori  
(*Sagra*, BF)

Anche una certa insistenza su un'aggettivazione povera denuncia una certa fase di "inesperienza" e di formularità:

Schianti chiari  
(*Saltimbanchi*, CA)

Allegrie chiare  
(*Sempre così puntuale*, BF)

Stagione chiara  
(*Senza titolo*, FI)

Risa più chiare  
(*Con che follia*, FI)

I prati

ilari di chiarore  
(Maggio, FI)

Se questa è la situazione fino al '42, cosa accade dopo, nel periodo di maggior interesse per noi? Sappiamo che PE raccoglie testi dal 1943 al 1955 (in realtà solo un testo è datato certamente 1943, la soglia più bassa possiamo indicarla tra il 1944 e il 1945): è a questa raccolta che dobbiamo anzitutto rivolgerci. Qui troviamo una crescita numerica vertiginosa: stimo che le occorrenze medie per testo salgano dalle 1.3 di CA alle 5.7 di PE. Ovviamente il dato potrebbe risultare “gonfiato” dalla estensione dei testi: mediamente molto brevi nelle prime raccolte, dalla tessitura poematica in molti casi di PE. Ebbene, lavorando sulle occorrenze medie per verso troviamo che se in CA-FI si incontra una metafora ogni 10-11 versi, in PE questo spazio si dimezza: basta attendere solo 6 versi per leggerne una. Come spiegare il dato? Prima di cominciare, un appunto: PE copre un arco cronologico ampio per dei sondaggi che ragionano sul filo di tre decenni. Allora sarà necessario scomputare le sezioni (composte in periodi omogenei) per affinare i risultati. *I lamenti* sono stati tutti composti tra il '44 e il '45 (ad eccezione del VI, sicuramente del 1943 e del III e X, di data incerta). I testi in appendice invece sono da ritenersi composti a cavallo tra i due decenni (fine Quaranta-primi Cinquanta); infine *Le stanze* (la sezione più prossima alla data di pubblicazione di PE) raccoglie testi della prima metà del Cinquanta.<sup>181</sup> *I lamenti* contengono il più alto numero di metafore per verso (una ogni quattro); anche la lunghezza media della proposizione metaforica è superiore alle raccolte degli esordi, attestandosi sui tre versi. Ciò che però colpisce di più è l'insistita complicazione sintattica e la preziosa selezione lessicale che richiama un virtuosismo restaurativo e classicistico. Vediamo qualche esempio:

Ora già il cuore  
Cade, col sasso che allenta in un suono  
Soffocato di gemiti la mano  
Cui non giunge più un impeto – ora cede  
Ogni corsa nel buio.  
(Lamenti II, PE)

Qui, ad esempio, la metafora del cuore che cade e della corsa che cede nel buio risulta chiara se si interpretano le immagini come emblemi genericamente mortuari (a indicare cioè la morte e il lutto); l'oscurità si introduce invece non tanto nell'accezione semantica dei termini in gioco, quanto nelle relazioni sintattiche che strutturano la proposizione: come intendere il complemento di compagnia figurato? Che significa che il «cuore cade» *col* «sasso»? E quale soggetto e oggetto attribuire a «allenta»? E infine come interpretare il sintagma «allenta in un suono»?

Per l'eterno ora cade  
Come un sasso tuo figlio – ora è un umano  
Piombo che il petto non sostiene più  
(Lamenti III, PE)

---

<sup>181</sup> *I lamenti* contengono circa una metafora ogni quattro versi; *Le stanze* circa una ogni sei versi, mentre i testi raccolti in *Appendice* una ogni nove. Come vedremo anche rispetto a SP si individua un coerente processo di disimpegno dall'istituto metaforico via via che si superano i primi anni del decennio Quaranta.



Il cuore è un umano piombo per via del lutto (paterno)? O, paradossalmente, il figlio stesso è un umano piombo? Ma che significa in questo caso “che il petto non sostiene più”?

O sarà il vento  
Vacuo dai lastrici – il soffio che forte  
Preme in un lontanissimo tormento  
Di cani?...  
(Lamenti IV, PE)

Per “premere in” intende “nello stesso modo in cui” oppure “che si trasforma, cioè produce”? E ancora:

Immensa un’acqua  
Passa deserta nel sangue a chi muove  
A un muro  
(1944, PE)

Che relazioni e di che tipo passano tra questi elementi, tutti collegati sintatticamente? C’è una relazione di causa effetto tra chi «muove a un muro» e l’acqua che «passa deserta nel sangue»? Il meccanismo, come detto, attraversa tutta la raccolta:

Mentre il sangue a un rotolio  
Di ghiaia nella risacca, ancora cede  
Fosforescente alla timida fede  
(*All alone* 2, 4, PE)

Le due proposizione introdotte con l’“a” sono entrambe rette dal “cede”? Il sangue cede a un rotolio e alla timida fede? C’è relazione tra i due? E ancora ambiguità: cosa intende per timida fede? Insomma l’opacità si estende su più livelli, si fa uno strumento pervasivo.

Da questi pochi esempi si evince come la completa ambiguità della caratura sintattica degli elementi in campo sembra aggiungersi o pesare di più, a questa altezza, rispetto alla dimensione paradigmatica tipica della prassi ermetica. Un’evoluzione giocata dunque più sulla sintassi che sull’ambiguità irriducibile del simbolo, che ha una funzione strutturalmente diversa. Nel contesto funebre e luttuoso dei *Lamenti* l’ambiguità sintattica si carica di una valenza cognitiva molto forte: lo sperimentalismo tra piani sintattici e dunque lo sgretolamento dei rapporti di causa effetto e delle distinzioni tra i diversi piani sensoriali, descrive lo stato caotico di una psicologia squassata dalle forze dirompenti del lutto. Il contrasto fortissimo con la ripresa esplicita dell’oratoria funebre, dalle movenze classicheggianti (sin dal titolo ovviamente), aumenta la caratura parodica e spiazzante del prestito. Fa dell’operazione restaurativa un’operazione di secondo livello.

Sin qui si è dunque individuato uno spostamento di paradigma centrale: l’oscurità si muove sui binari della sintassi, ha bisogno di un piano di concettualizzazione molto forte e ha a che fare con un’operazione di messa tra virgolette della tradizione (sia classica che ermetica). Soffermiamoci un momento sulla questione della parodia, prima di passare ad altro. Anche nelle *Stanze* si registra una

serie di metafore ampie e complesse, che hanno insieme aspetti di nobilitazione, ma dall'altra manifestano un barocchismo insistito, che sfocia nel *kitsch*:

Col rame  
D'un primo melodioso tram nel sale  
Di cui l'etere vibra, fra il sartame  
D'un porto ancora tenero un'aurora  
Ecco di mandolini entro cui già  
Ronza chiusa un'altra spinta  
(SF 2, 3, PE)

O in questo caso, in cui si verifica la trasfigurazione della funicolare in un'arpa monocorde:

I lati  
Vibrano della muta arpa che inclina  
Unicorde a altre balze  
(SF 2, 3, PE)

Queste metafore non incontrano particolari difficoltà interpretative, né i domini risultano associati in modo del tutto arbitrario. La loro funzione è solo quella di creare una realtà "realistica" ma al contempo leggermente straniata, operando con strumenti consueti. Caproni cioè sembra riprendere moduli sorpassati attribuendogli però una nuova referenzialità. A questo scopo vengono impiegati anche elementi derivati da altre tradizioni letterarie. Come in questi casi, dove appunto l'accostamento arbitrario, da pratica onirico-surrealista, serve proprio a rappresentare la percezione di una psicologia in dormiveglia:

Fra le maglie  
Fitte d'un dormiveglia che conduce  
Il sangue a sabbie di verdi e fosforiche  
Prosciugazioni  
(Pe, 2, 1, PE)

Al paesaggio  
di siero, lungo i campi dei Cimmeri  
del tuo occhio disfatto, riconosci  
il tuo lemure magro (il familiare  
spettro della tua scienza) nel pulsare  
di quei pistoni nel fitto dei boschi  
(Pe, 2, 2, PE)

O qui, in cui il meccanismo di condensazione non ha solo una funzione transitoria ma letteralmente di sovrapposizione e di fusione di due piani di realtà:

Il fanale  
rosso del suo calcagno  
(Pe, 2, 4, PE)

In cui la macchina che il soggetto percepisce come stimolo sensoriale si fonde con la proiezione fantasmatica della coscienza in dormiveglia: la fuga di Enea-Caproni, visto significativamente di spalle, si sovrappone al retro di un'autovettura immaginata dalle luci che provengono dalla strada e proiettate nella stanza in cui l'io lirico sta appunto dormendo. Il dispositivo parodico consente di ricollegare pratiche formali collaudate (l'oratoria funebre classica, l'analogismo surrealista) a nuovi contesti: lo sfasamento dei piani logici, sullo sfondo di uno stile alto e enfatico, mette in scena le torsioni cognitive di una psicologia attraversata dal trauma del lutto; processi di condensazione simulano la percezione della realtà in dormiveglia; l'accostamento tra domini distanti restituisce l'immagine di un mondo ordinario visto attraverso lenti stranianti, che ne mettono in luce incongruenze e aspetti perturbanti (barocchismo e kitsch, che trasformano un viaggio in tram in un'avventura metafisica e mortuaria): il filo conduttore che unisce tutti questi casi non è solo l'elemento parodico, di secondo livello, ma anche l'essere predisposti per disegnare una psiche realistica e caratterizzata da tutti i fenomeni propri di una psicologia "modernista": condensazione dei processi logici, straniamento, riconfigurazione del reale, alterazione della percezione, rifiuto della razionalità diurna.

In PE finora abbiamo dunque individuato tre elementi di innovazione profonda: 1) ambiguità spostata sulla sintassi; 2) meccanismi che abbiamo genericamente definito "parodici" o di secondo livello; 3) emersione di una psicologia dai tratti modernisti. Ma ci sono ancora altri aspetti di innovazione, magari più laterali, ma che andranno comunque discussi. Anzitutto interviene un cambiamento nella selezione dei domini: questi, ora, non sono più di pura pertinenza naturale, come abbiamo visto accadere per le prime tre raccolte. Adesso la maggioranza delle metafore si costruisce su elementi tratti dal contesto urbano e su *realia* del tutto quotidiani, non dimenticando una forte componente tratta dal lessico tecnico e settoriale. Una innovazione che parte già nei *Lamenti* ma che rimarrà una conquista per il Caproni successivo:

Nel plenilunio bianco pone  
Come una colpa nel petto un portone  
(Lamenti VIII, PE)

Elastiche automobili  
(PE 2, 1, PE)

O un'aggettivazione metaforica "aggiornata":

Alluminio di strade  
(Lamenti X, PE)

Ti ferma in petto il richiamo d'Averno  
Che dai banchi di scuola ti sovrasta  
Metallurgico il senso  
(Pe 2, 2, PE)

Con "difficoltà" culturale e metafora ciclistica:

Fu anche Alcina  
La scoperta improvvisa d'una spinta

Perpetua all'errore, - fu la china  
Dove il freno si rompe  
(*Le biciclette*, PE)

O ancora, operando su oggetti poveri, della realtà urbano-industriale, attraverso personificazione:

Le pareti  
Preme una lampada elettrica, morta  
Nei vapori dei fiati  
(SF 2, V 1, PE)

Magri bar  
(SF 2, 12, PE)

Infine, sempre all'altezza di PE, proprio cioè attorno al 1945, si verifica una innovazione centrale, che vedremo appartenere a uno spettro ampio di autori: la costruzione di un novero di metafore fisse, che fungono da veri e propri elementi di codice e che operano per distinzione e ricorsività: risultano cioè metafore al contempo originali (che distinguono Caproni dagli altri autori del campione) e coerenti con un profilo unitario e fisso, tanto è vero che operano non solo in modo trasversale ai testi di PE ma approdano anche in SP. Proviamo a fornire qualche esempio. Si tratta di una serie di immagini metaforiche dal carattere simbolico, spesso del tutto arbitrarie (e per le quali la ricorsività fornisce una chiave d'interpretazione). Prendiamo ad esempio l'immagine dei "cani", associata a situazioni negative e dolorose:

O sarà il vento  
Vacuo dai lastrici – il soffio che forte  
Preme in un lontanissimo tormento  
Di cani?...  
(*Lamenti IV*, PE)

Preme uno schianto acre di cani  
Sgomentati il tuo transito  
(*Lamenti VIII*, PE)

Fugge rincorso  
Per mondo dall'errore  
E dal peccato, e morso  
Dal cane del suo rimorso  
Inutile  
(*Ad portam inferi*, SP)

Ch'è proprio negli occhi dei cani  
La nebbia del suo domani?  
(*Ad portam inferi*, SP)

Oppure la ricorsione può essere costruita su oggetti incongrui e facilmente memorabili:

E quale vaga  
Tromba – quale dolcezza erra di tante  
Stragi segrete e nel petto propaga lo  
L'armonioso sfacelo?...  
(Lamenti V, PE)

La tromba del silenzio  
notturmo  
(Lamenti IX, PE)

La tromba  
del silenzio perché non sanno udire  
come so io?  
(*La palla*, SP)

O la campana:

Campane d'acqua e di nebbia e d'amore  
Ed empiti  
(Lamenti X, PE)

Le campane  
dure d'acqua stormente  
nel mio orecchio  
(*Epilogo*, PE)

Apriva una campana la mattina  
(*A Giannino*, PE)

Non voglio che una campana  
Lunga sappia di tegola  
All'alba – d'acqua piovana  
(*L'ascensore*, PE)

Campana d'acqua  
(*L'ascensore*, PE)

O ancora su oggetti feriali ma fortemente semantizzati:

Nel plenilunio bianco pone  
Come una colpa nel petto un portone  
(Lamenti VIII, PE)

Dai portoni  
Dove geme una prima chiave  
(1944, PE)

Il colpo del portone  
s'è ovattato di polvere  
(*All alone* 2, 2, PE)

Oppure la piuma:

Uno svariato,  
tenue ronzio di raggi e gomme è il lieve,  
lieve trasporto di piume  
(*Le biciclette*, PE)

Un bambino  
Corre ancora di piume  
(SF 2, 7, PE)

Il mare mi lambiva i lombi  
Gracili, con la sua piuma.  
E a me pareva spuma  
Labile, ma che consuma  
Il sangue e sveglia rombi  
Di vita  
(*Divertimento*, SP)

Ma potremmo ovviamente continuare con i più noti simboli mortuari dell'alba e della mattina, del latte e della nebbia, dei mezzi di trasposto urbani, eccetera. È un insieme ampio di domini standard che attivano una serie di armoniche metaforiche e simboliche ricorsive e che strutturano letteralmente l'idioletto di Caproni. Va sottolineato come questo codice appaia con forza solo dopo il 1945 e che lavori sui principi di distinzione e riconoscibilità.

Cosa accade di tutto questo sistema innovativo formulato in PE nel passaggio a SP? Ci sono, mescolati assieme, elementi di discontinuità e elementi di uniformità. Anzitutto la metafora recede corporosamente: ora se ne incontra una in media ogni 15-16 versi. Ma è l'apparente involuzione formale a stupire. Come si è già notato per altri istituti retorici, anche le metafore seguono in SP un netto abbassamento comico, direi in direzione "pluristilistica", di adeguamento alla psicologia "regressiva" di chi dice "io" e in parte a quella "popolare" della madre. Questo comporta da un lato una semplificazione delle procedure di condensazione, la ricerca di domini basso-colloquiali (e la riscoperta del campo "naturale") e l'abbassamento del tasso concettuale con un correlativo aumento della chiarezza e perspicuità delle immagini; dall'altro l'uniformazione delle pratiche metaforiche. Nei fatti la grande varietà formale che caratterizza la figura in PE, nella nuova raccolta si riduce notevolmente. Tuttavia questa virata allude anche, lo abbiamo già detto, alla grande capacità di Caproni di innovare in questi anni rispetto a se stesso, puntano quindi ad una continua originalità pur mantenendo forti tratti di coesione di codice: diversificazione e distinzione dopo il 1945; spinta all'innovazione continua nel decennio successivo.

*Fortini*

Come noto Fortini non ha mai posto sotto silenzio una certa fascinazione (poi giustificata e “caricata” di contenuti ideologici) per la scrittura “nobile”. La ricchezza della selezione lessicale, la costruzione di immagini sostenute, l’uso di una sintassi mai banale, sono gli stigmi di chi vuole porsi, sin da subito, nell’alveo dell’alta tradizione poetica.<sup>182</sup> Una simile vocazione si coglie bene anche nella costruzione metaforica. Accanto a questa inclinazione, visibile già nei primi lavori e via via in espansione, la raccolta d’esordio manifesta però anche elementi di grande disomogeneità degli usi. È questa in realtà ad essere la caratteristica principale di FV. Individuerei almeno tre tipologie formali. Una prima classe di metafore si richiama esplicitamente, almeno nelle scelte di stile, alla lezione ermetica o, più genericamente, romantico-simbolista. Un filone che si presenta, sintomaticamente, già nel testo d’apertura:

E questo è il sonno, edera nera, nostra  
Corona: presto saremo beati  
In una madre inesistente, schiuse  
Nel buio le labbra sfinite, sepolti  
(*E questo è il sonno*, FV)

La natura “ermetica” dei versi è in realtà riconducibile più al dominio di partenza e quindi alla selezione lessicale (il sonno: tra i più abusati *topoi* ermetici), che alla divaricazione tra i campi. Le immagini metaforiche in sé, in effetti («Corona», «madre inesistente»), sono tutte parafrasabili con uno sforzo contenuto. Una sotto categoria va rintracciata invece nell’aggettivazione incongrua, spesso con scarso apporto informativo, o all’abbondante impiego della preposizione “di” in funzione di complemento di materia figurato:

La gioia delle estati fedeli  
E un sole sui volti profondo  
(*Se sperando*, FV)

Ora le chiatte olandesi carbone di sonno  
(*Basilea 1945*, FV)

Anche con una virata espressionistica:

La ciminiera leva un allarme ardente  
di faville  
(*Militari*, FV)

Storte nuvole liquide lambiscono i crinali  
Dei paesi percossi sui dirupi scoscesi  
(*Militari*, FV)

Un lancia di ruggine e teschio

---

<sup>182</sup> Tra l’ampia e ottima bibliografia su Fortini e sul suo classicismo rimando a Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un’idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 185-215; per un inquadramento efficace rimando invece a LUCA LENZINI, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, oltre al solito A. BERTONI, *La poesia contemporanea*, op cit.

Strizza la polpa di latte  
Della ragazza Germania  
Graffita nel nerofumo  
(*Basilea 1945*, FV)

Ma sul lato ermetico abbiamo vere e proprie immagini oscure, imparafrasabili a partire dagli elementi forniti dal testo:

Anubi  
Enorme erra, testa di cane, ai trivi  
(*Sonetto*, FV)

Sempre  
Parve e sparve un riposo, un alto e quieto  
Regno deluse dove un'ora esistere  
Senza rimorso  
(*Di Maiano*, FV)

Oppure ancora, dove l'uso di parole contenitore, come abbiamo rintracciato in altri casi, rende difficile il lavoro di disambiguazione:

Quanta  
calma giustizia nel pensiero è in fiore  
(*Vice veris*, FV)

La seconda classe di metafore è rappresentata dal modulo scopertamente neorealista. Nel primo Fortini occupa uno spazio non indifferente. È costituita da immagini per lo più violente e estremamente chiare:

Dove cammino con un pugnale nel cuore  
(*La città nemica*, FV)

E odieremo fin dove le lame  
Dei coltelli s'impugnano  
(*Coro di deportati*, FV)

E voi tornerete alle case con una pietra  
Sul cuore come nel pugno una pietra vera  
(*Coro dell'ultimo atto*, FV)

Come per le metafore di ascendenza ermetica, è chiaro qui l'apporto modellizzante della poetica neorealista. I tratti di piena originalità, sia nella costruzione formale, sia nelle sovrapposizioni tra domini semantici divaricati, appaiono invero, nella pratica metaforica del primo Fortini, scarsi. Ma in FV troviamo anche una terza classe, sicuramente più interessate. Si tratta per lo più di metafore estese e narrativizzate, in cui i tratti di opacizzazione non ruotano più sulla violenza enfatica, come nelle metafore neorealiste, o sull'ambiguità semantica (spesso esasperata dall'ipallage), come nel



caso della pratica ermetica, quanto semmai sulla difficoltà e sull'ellissi semantica. Queste metafore accedono al piano dell'allegoria classica (b), cioè a dire di un'allegoria che trova una chiave di decifrazione predefinita nell'idioletto dell'autore. Vediamo qualche esempio:

Quando ci fiorirà nella luce del sole  
Quel passo che in sonno si sogna  
(*Quando*, FV)

Il testo si configura come una proiezione futura e si riferisce a un "noi", figura collettiva del tutto indeterminata. Al di là della metafora verbale, (il «passo» che «fiorirà nella luce del sole»), per altro del tutto tipica, il messaggio risulta opacizzato per la concorrenza di due figure complanari: la reticenza e l'ellissi. La reticenza si attiva in sede sintattica: la temporale, che struttura l'intero testo non è seguita (o anticipata) dalla principale. Cosa accadrà quando «ci fiorirà nella luce del sole / quel passo che in sogno si sogna»? La seconda è un'ellissi semantica: il deittico («quel passo») sembra accennare a un passo noto al "noi". Ma ai lettori non è dato sapere. Qual è il passo sognato che dovrà avere attuazione nella realtà? Considerando i due versi che precedono quelli analizzati («Quando dalla vergogna e dall'orgoglio / avremo lavate queste nostre parole»), è verosimile che Fortini qui intenda rivolgersi, con il "noi", alla classe intellettuale *tout court*. Le parole macchiate di vergogna e di orgoglio sono i simboli, del tutto concreti invero, della separatezza dalle masse (o, ancora più nello specifico, a questa situazione alluderebbe l'orgoglio; la vergogna segnalerebbe una fase di connivenza con poteri e politiche di assoggettamento delle masse stesse). Allora i versi che ci interessano, ancora più opachi, potrebbero alludere a una futura posizione e funzione dell'intellettuale, ora in armonia e non più in opposizione alle istanze popolari. Oppure, con un sovrappiù di interpretazione, potremmo intendere il «passo che in sogno si sogna» come una metonimia per indicare una forma di piena soddisfazione e appagamento data, in questo caso, dal compimento della rivoluzione comunista. A questo allora alluderebbe la reticenza sintattica, l'assenza della principale. Ma in base a cosa attribuiamo questi significati a quelle costruzioni ellittiche? Ovviamente in base alle informazioni che ricaviamo dall'idioletto dell'autore, costituito dall'insieme delle poesie pubblicate (e quindi appoggiando l'interpretazione a passi paralleli), ma anche dall'attività pubblicistica generale e dalla sua biografia (chi è, dove scrive, quali sono le sue idee). Un esempio di quanto detto si ritrova nel testo successivo a *Quando*, *Oscuramento*, che sembra intrattenere con il precedente rapporti complessi, quasi a formare un dittico:

Sotto le coppe viola delle lampade  
Colme di condanna va una folla di schiavi

Dove rosi per loro d'odio e d'amore  
Noi due passiamo con la fronte alta  
(*Oscuramento*, FV)

I meccanismi di opacizzazione sono i consueti: ipallage («delle lampade / colme di condanna») e ellissi. Perché i due passano con la fronte alta attraverso una folla di schiavi? Chi sono gli schiavi? Perché i due provano un sentimento d'odio e d'amore nei loro confronti? Ancora una volta si compone un meccanismo di difficoltà a chiave (b); se sostituiamo i due personaggi con chi ha compiti di "direzione e controllo" nella società (gli intellettuali) l'intero quadro trova una ricomposizione

agevole: gli schiavi saranno allora le masse non illuminate dalla ragione critica e sottoposte ai vincoli dei rapporti di produzione; gli intellettuali, distinti dalle masse provano per loro un moto d'odio per la loro incapacità a emanciparsi e d'amore per la volontà di indirizzarli alla lotta. Un ultimo esempio. In *A un'operaia milanese* troviamo questi versi:

Sepolta e solo spirito è la madre tremante  
Che ci angosciò in servitù di baci.  
E dolorosamente con le dita di fiamma l'amante  
Quei segni cancella tenaci  
(*A un'operaia milanese*, FV)

Qual è il significato di questa immagine? Chi è la madre? Chi l'amante? Cosa intende per servitù di baci? Anche in questo caso si tratta di allegoria più che di metafore: se applichiamo una chiave politica, sostituendo alla «madre tremante / che ci angosciò in servitù di baci» una fase storica pregressa tutto sommato stabile e rassicurante e all'«amante» che cancella le tracce dei baci della madre, una situazione politica nuova, che interviene dopo la guerra e porta con sé un'ansia di rinnovamento complessivo, il senso del testo sembra ritornare senza particolari complicazioni. L'ambiguità prodotta da questi testi sarà allora non irriducibile, quanto piuttosto si appoggerà alle dinamiche classiche di decrittazione. Tuttavia la chiave per “aprire” il senso del testo non è legata a un codice universalmente noto (come accadeva nel codice classicistico), ma partecipa dell'idioletto dell'autore e a lui sta la capacità di mutarlo (o, naturalmente, al circuito politico-culturale più largo a cui Fortini risulta organico). Il profilarsi di un idioletto convive a questa altezza con pratiche di scuola. Insomma in FV troviamo un uso metaforico variegato e soprattutto ancorato ai modelli forti: Fortini è in una chiara fase di transizione. Tuttavia gli usi attestati rinviano sempre a una parafrasi e alla possibile soluzione semantica. Quando ciò non è possibile si può parlare di ambiguità strutturale di tipo ermetico-espressionistico, con esiti però sostanzialmente estetici più che cognitivi.

Nel passaggio a PE l'uso metaforico subisce non poche modifiche. In una raccolta così ampia, in cui l'organizzazione dei testi in sezioni gioca un ruolo molto importante, anche le metafore si comportano in modo differente: è ancora quel principio per cui dal post '45 assistiamo a una accelerazione notevole della varietà formale. Superato cioè il “vincolo” delle poetiche forti, cominciano a essere adattate ai contenuti di volta in volta espressi. Il primo dato è che le forme metaforiche si estendono notevolmente: ora coprono proposizioni ampie e articolate, che aggettano su più versi:

guarderemo cadere dalla mente  
e dalla mano  
le serate che furono avviliate  
e le spoglie di polvere  
(*E quando ci sarà restituita*, PE)

Ma come al sonno lasciare vittoria,  
come perdere ancora  
il filo della storia  
che ogni giorno riprende  
la ragione paziente?  
(*Tu guardi e vedi*, PE)

Le metafore allora partecipano di una strategia di nobilitazione e di innalzamento generale del tono stilistico, anche grazie all'apporto del modello montaliano. Se consideriamo solo la prima sezione *Al poco lume*, si nota che i testi dal '45 al '50, ma con una preponderante concentrazione di produzione del triennio 1947-50, registrino una importante spinta modernizzante, specialmente per quanto attiene all'uso metaforico. Vengono introdotti usi inediti, che operano sulle forme della contraddizione logica per incrementare l'effetto realistico nel rappresentare le psicologie (come si è visto anche per Bertolucci e Caproni), o per affermare concetti intimamente contraddittori:

Da poco mi sono perduta di vista  
(*Da poco mi sono*, PE)

L'uso metaforico dell'espressione colloquiale "perdersi di vista" è chiaro, ma l'inserimento in una proposizione contraddittoria che può essere presa alla lettera crea problemi interpretativi: come è possibile che qualcuno possa perdere di vista se stesso? Oppure altri esempi, concettualmente ancora più complessi:

Dal piacere di morte [nasce] la tenera foglia  
(*Fare e disfare*, PE)

Ma anche per rivivere e lavorare  
E disperare per rivivere  
Morire per lavorare  
Disperare per morire  
Lavorare per rivivere  
(*Fare e disfare*, PE)

Alla contraddizione vera e propria si affiancano metafore stranianti, giocate su lessico tecnico-scientifico, o che producono immagini espressionistiche:

Rotto alla nuca il filo della ragione  
Scendi fra vecchi giornali e parole di fumo  
(*A metà*, PE)

Tende del pomeriggio  
Polvere d'altre sere  
Gracili al sole  
Cartilagini degli anni  
(*Il tarlo*, PE)

L'uso dello strumento allegorico in PE imbocca una strada distintiva e "fidelizzante". Si tende cioè a rafforzare l'idioletto, attraverso 1) l'approfondimento concettuale 2) e soprattutto un sistema di riferimenti culturali uniforme: attraverso cioè l'ostensione dell'enciclopedia. In questo senso, rispetto alle immagini metaforiche e allegoriche di FV, in PE si assiste al complicarsi concettuale della chiave; ma si introducono anche forme di ambiguità strutturale: abbiamo cioè allegorie (e metafore) che

mantengono un grado di dubbio interpretativo ineliminabile. Ci si sposta insomma verso un incremento del tasso di oscurità. Si veda ad esempio un'immagine come questa, in cui il dominio origine è occupato dalla «voce minima» della poesia:

Scricchiolio dell'alto tempo  
Quanta calma sugli occhi lavati  
(*Il tarlo*, PE)

Cosa intende Fortini nel dire che la poesia è scricchiolio dell'alto tempo? O questa, dal tono più descrittivo:

E tu che cerchi dove la pietra  
Non specchia il mutare del cielo  
(*Logoi Christou*, PE)

Entrambe le immagini sono senz'altro interpretabili e semanticamente dense, ma difficilmente si potrà convergere su una interpretazione univoca. O per un'ulteriore esemplificazione:

Quali luoghi persi portano  
Ai colori quale velo  
Quali altri veri a fianco  
Delle vere cose imitano?  
(*Giardino allagato*, PE)

E ancora:

Nel museo brilla la fiala delle tombe e la cenere  
Che il vento agita agli acroteri  
È delle guerre spente ma è già seme  
(*Fare e disfare*, PE)

In quest'ultimo esempio (del 1951) è evidente la contrapposizione tra la museificazione di un passato carico di segni di morte (le tombe, la cenere, le guerre spente) e la possibilità che questi segni abbiano uno sviluppo nel presente (il seme), ma in funzione risarcitoria e di riscatto (ancora Benjamin?). Tuttavia l'interpretazione, per altro, come detto, di un passo semanticamente denso e carico di implicazioni concettuali, lascia volontariamente ampi margini di interpretabilità. Soprattutto se si scende al livello del dettaglio, all'interpretazione dei singoli sintagmi, la ricostruzione del senso complessivo si fa farraginosa e sempre più ambigua.

Fortini tra fine anni Quaranta e inizio anni Cinquanta si sposta su formulazioni metaforiche decodificabili ma non in modo univoco (d). Riscopre cioè il valore di una ambiguità semanticamente e concettualmente densa. Su questo fronte, per concludere la disamina, si possono individuare altre due spie del processo in atto. Mi soffermerei ancora sulla questione della complicazione concettuale. Se in FV gran parte dei dispositivi allegorici era decrittabile attraverso una chiave univoca e immediata (la rivoluzione), in PE a ciò si affiancano forme in cui il peso intellettuale (e dunque la

difficoltà nello sciogliere l'allegorema) si fa molto più evidente:

La lega dei maligni  
Ghigna ai confini dell'udito, rifà  
La discesa un sottile coro d'ali  
Ironiche, di nottole sapienti  
(1957, PE)

Secolo di calce e fluoro, bava  
Di aniline e corpi come lava  
Di visceri: ecco i cordiali aperitivi  
Con gli assassini e la valutazione  
Obiettiva del niente...  
(*I destini generali*, PE)

Nei cortili sarà spezzato il gelo...  
La fogna renderà le scarpe dell'assassinato,  
la calce cancellerà lo sgorbio stralunato,  
sarà dimenticato dimenticato l'inverno  
(*Ai critici progressisti*, PE)

La perdita di parametri netti entro cui definire i termini del conflitto di classe; la rivoluzione come sorta di ricomposizione dell'infranto, di risarcimento definitivo per il male della storia: a questi contenuti complessi ora alludono le allegorie fortiniane.

In questo quadro di aumento del tasso di ambiguità e di apporto concettuale, non può mancare un incremento relativo al tasso di difficoltà. Fortini non solo espone la sua enciclopedia, lavora anche sull'enciclopedia del lettore:

I giornali dalle edicole gialle  
Dicono che domani avremo le mosche alle labbra  
(*Una facile allegoria*, PE)

Suona, trionfa nella mente, questo  
Verbo vivo che Egmont fra stendardi misura  
(*American Reinassence*, PE)

Ma nella mente resta il grido agro  
Del vecchio che chiude Thoureau e Marx e si spezza  
Dal ventesimo piano  
(*America Renaissance*, PE)

Calma la ruota ora la parte d'ombra  
(*Giardino d'estate, Pechino*, PE)

Tutti questi passi (e ovviamente altri) implicano la solidarietà del lettore con le conoscenze dell'autore: occorre essere in possesso delle stesse informazioni di cui dispone Fortini per decifrarne il senso.

Infine, un ultimo elemento. Abbiamo visto, per riassumere, come la metafora e con essa il problema dell'opacità del messaggio, subisca una virata importante tra fine anni Quaranta e soprattutto primi Cinquanta in una direzione che punta 1) all'incremento dell'ambiguità e 2) alla complicazione dei riferimenti concettuali, sia nello scioglimento dei grumi allegorici, sia per quanto attiene all'enciclopedia del lettore e al superamento della difficoltà informativa (difficoltà). Ma accanto a questo riposa un secondo fronte, altrettanto importante. Abbiamo parlato della nobilitazione stilistica che interessa in particolare la tessitura delle immagini metaforiche. In effetti gran parte del classicismo di "secondo livello" di Fortini, l'esibizione del manierismo borghese, avviene già in PE e in particolare nella costruzione di metafore oscure, in cui spesso conta più il carattere descrittivo e estetizzante che quello semantico, come in questi casi:

O senza moto aspettare, perché  
La vena della notte il giorno realmente disseti  
(*Distici*, PE)

Il vento magro che divide gli orti  
E aizza ombre di salici e spini  
E lassù ali e gelo s'affinano  
(*Sansepolcro*, PE)

Ma un mattino la stridula  
Perla d'acqua gelata  
Sul cadavere dell'erba  
Che lo sgelo ha piegata – e poi sarà

Sparito il beato silenzio, la docile  
Chiusa di bruma  
(*Quando ai dossi dei monti*, PE)

Che compito ha l'aspetto di oscurità che attraversa tutto questo Fortini? Ebbene, anzitutto quello di frenare la didassi e di riaffermare la natura lirica del dettato. Lo stesso compito svolgono le metafore, in numero sorprendentemente alto, con il "di" di materia astratta, del tipo:

Dentro l'afa di calce...  
(*Metrica e biografia*, PE)

Incremento dell'ambiguità, complicazione concettuale e nobilitazione stilistica: tutti i marchi della poetica fortiniana sembrano profilarsi in questa fase. L'aumento del tasso di difficoltà e di complicazione concettuale allude alla costruzione di un'enciclopedia d'autore più serrata in dialogo con il suo pubblico. Lo sforzo, in definitiva è proprio quello di profilare un idioletto riconoscibile e "distintivo", anche attraverso l'esibizione del proprio pantheon intellettuale.

*Luzi*

Quando si riflette sulla pratica metaforica in Luzi e sulla sua evoluzione nel tempo, si deve tenere a mente che parliamo di un autore che fa delle figure di condensazione uno dei pilastri della propria

poetica. Ciò significa che sia per quanto riguarda la questione quantitativa (di gran lunga la più notevole nel campione), sia per quanto attiene alla diffrazione degli usi, ci troviamo di fronte a un repertorio di eccezionale rilevanza. Una considerazione preliminare, che ci permetterà di perimetrare meglio il campo. Proverei a segmentare il suo lavoro in tre periodi. Anzitutto isolerei BA, come testo a sé; assiepererei invece le raccolte che vanno da AV a QG; infine farei seguire la produzione che va dal '52 al '57 (PD e OV). Ovviamente queste partizioni hanno elementi di rigidità (segnalano cioè effettive cesure), ma anche momenti di sfumato al loro interno (insomma tra le metafore di AV e quelle di QG si nota uno spostamento, come pure tra PD e OV). I sondaggi che seguono dovrebbero servire a motivare la periodizzazione.

Troviamo già in BA metafore lunghe e articolate. L'arditezza degli accostamenti richiede in un'interpretazione, che spesso si risolve (al contrario di quanto ci si possa aspettare) in immagini chiare:

FantasiOSO viale  
Voga nella sua nuvola verde  
(*Serenata di Piazza d'Azeglio*, BA)

Una proposizione simile, a prima vista del tutto incongrua (se non addirittura surrealista) risulta facilmente parafrasabile quando si scioglie la metafora che accosta il dominio "viale" a "canoa che si inoltra" e "nuvola verde" a "fiume", per indicare, mi sembra senza troppi dubbi interpretativi, la bruma mattutina inverdita dai colori dell'alba o dalla luce degli ultimi lampioni. La stessa aggettivazione, che sembra richiamare una tradizione *fumiste* risulta alla fine particolarmente congrua: il "fantasiOSO" si potrebbe agevolmente tradurre con un "viale il cui percorso, nell'oscurità e nella bruma aurorale, va ricostruito attraverso l'immaginazione".

Un gioco che potrebbe continuare. Sempre nello stesso testo troviamo:

La stella  
Dall'ali più silenziose  
Divide la sua luce fanciulla  
Tra i sitibondi emisferi  
(*Serenata di Piazza d'Azeglio*, BA)

«La stella / dall'ali più silenziose» unifica i domini "stella" e "essere che vola"; l'attributo "silenziose" riferito alle ali, con ogni probabilità indica la "comparsa" del sole all'alba, ancora prima cioè del risveglio egli esseri. Ancora, il sintagma "luce fanciulla" segue la catena "luce giovane" = "alba" e i "sitibondi emisferi" stanno per le porzioni del globo equamente divise tra luce e ombra letteralmente "assetati" di luce, con un incontro tra domini "luce" = "acqua o sostanza fluida", evidente. Insomma l'oltranzismo metaforico del Luzi di BA a una lettura lenta risulta spesso parafrasabile. Questo però è solo un aspetto della prassi figurale, che comunque non esclude la presenza di una divaricazione tra campi praticamente incolmabile, giocata spesso su aggettivazione incongrua:

L'ampia colomba  
(*Terrazza*, BA)

Equorei canti  
(*La sera*, BA)

Eppure, statisticamente, a questa altezza, la pratica della condensazione arbitraria mi sembra marginale. Luzi insomma all'esordio preferisce ancora la pienezza semantica all'oltranzismo surrealista, l'opacità anche aspra, ma ricucibile, all'oscurità assoluta. Il tratto caratterizzante di BA sarà allora da ricercarsi in una ricorsività intensa di alcune immagini metaforiche. Per questa pratica si è parlato di "tropi"<sup>183</sup>; per la natura profondamente ideologica (almeno a questa altezza) delle immagini, però, mi sentirei di definire queste procedure senz'altro allegoriche: metafore lunghe con un contenuto coerente. Ne metterei in luce due. Quello legato al campo semantico del "fiume" e quello legato al campo generico del mare (con i vari affini di barche, porti...).<sup>184</sup> Procediamo con ordine. Il grande numero di occorrenze, in una raccolta per altro minuta, segnala sin da subito la capacità di Luzi di costruire dei dispositivi reiterabili sin dagli esordi: punta cioè sul restringimento dei domini metaforici anche per rafforzare l'aspetto di memorabilità e riconoscibilità del codice. Un restringimento però che, quando si vanno a osservare nel dettaglio gli usi, non difficilmente sconfinava nel manierismo e nella facilità di esecuzione. Tuttavia mi sembra importante riconoscere, in queste immagini, la presenza di veri e propri ideologemi. Si pensi ad esempio alla definizione del mare come luogo del lavoro, del distacco e anche della morte:

Sul mare dai bui  
Antri d'affaticate isole equorei  
Canti di donne, richiamando nomi  
Inestinguibili da' freddi corpi sommersi  
E velieri folli da' cupidi viaggi  
Australi, rimormoran lo scalmio  
Di dolci navigazioni e di notturni amori  
(*La sera*, BA)

Le fanciulle con le brocche alle foci  
Curvano il cuore ai cerulei viaggi e ai lontani  
Remi degli amanti  
(*Il mare*, BA)

i naviganti nell'oceano vuoto di venti  
specchiano la faccia indurita,  
i brevi anni nel flusso dell'acqua infinita  
(*Alla primavera*, BA)

Riscontrabile anche in contesti "fluviali":

---

<sup>183</sup> Su questo tema cfr. PAOLO RIGO, *Appunti per un'analisi metaforica del primo Luzi*, «Critica letteraria», 166/2015, pp. 157-174.

<sup>184</sup> Va da sé che la ripresa di questi lemmi discenda direttamente dal vocabolario simbolista (si pensi solo ai «velieri folli» de *La sera* che ricordano troppo da vicino *Le bateau ivre* rimbalzano o i «vascelli» di *Alla primavera*, ma anche la stessa atmosfera onirico-fiabesca de *La barca*, che allude ai «vaisseaux / dont l'humeur est vagabonde» della baudelairiana *L'invitation au voyage*).



Le barche scendon lungo i fiumi rosa  
Tiepide ed offuscate di stanchezza  
e nel silenzio che le avvolge  
portano quella loro povertà  
(Fragilità, BA)

Una condizione metafisica, in cui l'uomo adempie al proprio compito vissuto come destino immodificabile, con compostezza e dedizione. Il mare allora assumerà la facile connotazione di «esistenza», in cui le creature «oscillano» e ondeggiano, sperando in un approdo.

Accanto a questo dispositivo allegorico riposa un secondo meccanismo ricorsivo, che riprende invece l'immagine dello scorrere dei fiumi, come allegoria di una forza implacabile e immodificabile, che ordina e dà forma alle cose:

Questa aliena presenza della vita  
Nel vano delle porte  
Nei fiumi tenui di cenere  
(Toccata, BA)

Una fede vergine, una volontà santa  
Inclina i fiumi verso il mare e i cuori affranti ad amare  
Il mondo  
(Lo sguardo, BA)

Ove con le disperazioni antiche scorre  
Verso una foce oscura il tempo  
(Primavera degli orfani, BA)

Amici dalla barca di vede il mondo  
E in lui una verità che procede  
Intrepida, un sospiro profondo  
Dalle foci alle sorgenti  
(Alla vita, BA)

Nel cuore dei teneri aprili  
Vanno le azzurre fusioni dei fiumi  
Gonfie di naturale volontà  
(I fiumi, BA)

Sulla terra accadono senza luogo,  
senza perché le indelebili  
verità, in quel soffio ove affondan  
leggere il peso le fronde  
le navi inclinano il fianco  
e l'ansia de' naviganti a strane coste  
(L'immensità dell'attimo, BA)

Questa verità è percepita come «aliena», come altra rispetto alle creature.<sup>185</sup> La presenza di questi stilemi denuncia allora due cose: 1) la tendenza a costruire complessi figurali ricorsivi sin dagli esordi; 2) l'apparentamento ideologico del poeta, che trova le sue matrici in seno al cattolicesimo sociale di ascendenza frontespiziana. Perché? Perché la natura “apologetica” della condizione dolorosa degli individui, che si esplica attraverso il lavoro, e la dimensione creaturale, per cui gli esseri sono letteralmente immersi in una volontà che li trascina e li governa, ma che al contempo li supera (e dunque non coincide con essi), sono i due pilastri di un insieme che non esiterei a definire dottrinario. Gli aspetti di novità che ritroviamo in Luzi riposano sul fatto che la traduzione metaforiche di queste istanze codificate esibiscano segnali di effettivo avanzamento e “potenziamento” cognitivo (l'avvertimento della vita come “aliena” è in effetti qualcosa di più progredito della semplice nozione cattolica di “creaturalità”, contenendo in sé aspetti perturbanti e non risolti). Luzi sfrutta le potenzialità metaforiche per implementare un contenuto ideologico nel quale si riconosce, ma facendolo opera attraverso innovazione e “distinzione” all'interno del microcircuitto d'esordio (il gruppo del primo Frontespizio e del cattolicesimo fiorentino anni Trenta, legato a uomini come Bargellini e De Luca, ma anche Betocchi, Fallacara e altri). Abbiamo detto degli elementi “progressivi”. Dobbiamo ora parlare però di quei tratti di “manierismo” cui accennavamo prima. Per documentare questo aspetto credo possa bastare accennare all'uso sovrabbondante dei lessemi facenti capo proprio a quei tropi di ambito marino e fluviale di cui parlavamo prima: ebbene, solo in BA conto 61 occorrenze! Ma questo dispositivo di “ricorsione smodata” è facilmente ravvisabile anche in altre immagini: si pensi al dominio metaforico della “madre”, che da solo tocca le dieci occorrenze. Questi elementi dimostrano la consistenza limitata dell'immaginario del primo Luzi: non è un caso, ad esempio, che proprio questi elementi (e con essi gran parte dell'immaginario da strapaese cattolico) saranno sottoposti a una rigida “cura dimagrante” già nella raccolta successiva (AV).

In AV, ad esempio, le occorrenze dei domini marino e fluviale in contesto metaforico-allegorico, pur mantenendo un numero di occorrenze notevole (23), calano in modo sostanziale (cadono circa di due terzi rispetto a BA), mentre il campo metaforico (o allegorema) afferente alla “madre” è completamente cassato (individuo una sola occorrenza). Tuttavia, il numero complessivo delle metafore aumenta da BA a AV: come spiegare il dato? Anzitutto Luzi lavora sulla diversificazione: corregge quel dispositivo inerziale dell'*inventio* che sconfinava nella facilità esecutiva. Ma come spiegare però il riscontro della permanenza tutto sommato non irrilevante di alcuni domini e il crollo completo di altri? Perché insomma i tropi “mare” e “fiume” permangono, mentre quello “madre” non viene salvato? Quale logica segue? Mi sembra si possa dire che per i primi valeva un principio di estetizzazione “colta”: il dominio marino e fluviale ha un *pedigree* letterario e risulta semanticamente elastico; può cioè rispondere a diverse esigenze simboliche. Molto meno è quello della “madre”, che dichiara un contenuto ideologico (forse molto compromesso, prima ancora della metafisicizzazione, con l'ideale pauperistico-sociale di un certo cattolicesimo) esplicito. Insomma nel passaggio da BA a AV si rileva una profonda ristrutturazione dell'enciclopedia metaforica di Luzi: la selezione dei domini e la costruzione delle immagini espelle, con una certa sistematicità, quei complessi figurali che rispondevano a logiche culturali di circuito, mentre vengono risparmiati i domini “ricodificabili” senza troppe difficoltà. Per questo (e vedremo, per altri aspetti) mi sembra che si possa individuare una cesura tra BA e il secondo tempo di Luzi.

<sup>185</sup> È Alberto Casadei a notare questo nucleo profondo della poesia del primo Luzi. Cfr. ALBERTO CASADEI, *L'ermetismo e le poetiche dell'oscurità*, in ANNA DOLFI (a cura di), *L'ermetismo e Firenze. Critici, traduttori, maestri, modelli*. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014, 2 voll., Firenze, Firenze U.P., pp. 73-81: 78.

La seconda fase si apre con il prodotto quintessenziale dell'ermetismo fiorentino: l'ambizione di Luzi è di diventare esponente di punta di un'avanguardia molto agguerrita, inaugurata con i testi di Carlo Bo del '38 pubblicati sul Frontespizio: un'avanguardia che, pur non ricusando le connessioni con il tardo-simbolismo e in particolare con la traduzione italiana affidata alla lezione di Ungaretti e Quasimodo, presenta elementi di indubbia novità. Cominciamo però a smentire il luogo comune dell'impenetrabilità dei processi condensativi presenti in AV e nelle raccolte del periodo di "mezzo". Certamente si assiste a quel fenomeno di "ermetizzazione del surrealismo" di cui parla Siti e di cui già i critici coevi parlavano: cioè a dire di un certo inasprimento del tasso di oscurità dovuto all'allargamento *ad libitum* della distanza tra i domini coinvolti. Tuttavia, secondo un principio che stiamo imparando a conoscere, in Italia l'oltranzismo surrealista (in particolare le pratiche paroliberiste, combinatorie, *calembour*...) non trova mai spazio se non in modo episodico e del tutto cursorio (penso in primis a un autore come Emilio Villa). Ciò che in effetti sembra mancare all'affermazione di questi dispositivi è anzitutto un pubblico: il circuito che più seriamente ammicca agli eccessi analogici di tipo surrealista (appunto il primo ermetismo fiorentino) trova radici in un contesto culturalmente, politicamente e ideologicamente del tutto alieno rispetto ai "requisiti" richiesti da una poetica ispirata a quei principi. Non solo mantiene ancora un legame a doppio filo con il mondo cattolico, ma al fondo è ancora piantato in un ideale di poesia "comunicativa", in cui il principio di liberazione del linguaggio dell'inconscio (in termini di rivoluzione politica e dell'eros) non sfonda. Riflessi di questi presupposti storici si individuano nell'ampia scalarità (o se vogliamo la disomogeneità) dei gradi di oscurità che registrano i testi di AV. Si passa ad esempio da metafore in cui l'apporto descrittivo è notevole e anche molto chiaro:

Trema l'intimo fiore delle valli  
(*Cuma*, AN)

con l'accostamento dei domini "fiore" e "valle", per giunta molto intuitivo; a immagini astronomiche facilmente parafrasabili, come questa, in cui la costellazione del Carro si sposta nel cielo notturno:

Astrale il carro rampica  
(*Cuma*, AN)

Ma si trovano immagini che operano anche per vera e propria condensazione, in cui i domini si sovrappongono fornendo un'immagine nuova, come questa, ad esempio:

S'annuvolano i corvi  
(*Cuma*, AN)

Un secondo livello di oscurità consiste nell'addensare in una stessa proposizione vari livelli di oscurità linguistica. Come in questo passo, in cui incongruenze semantiche, sintattiche e logiche concorrono a opacizzare il senso del messaggio. Un senso per altro, la cui ambiguità potrebbe eventualmente essere ancora una volta sciolta in parafrasi:

dal mare (una viola trafelata  
nella memoria bianca di vestigia)  
un vento desolato s'appoggiava

ai tuoi vetri con una piuma grigia

e se volevi accoglierlo una bruna  
solitudine offesa la tua mano  
premeva nei suoi limbi odorosi  
d'inattuate rose di lontano  
(*se musica è la donna amata*), AN)<sup>186</sup>

Infine le metafore che richiamano un estetismo puro e raffinato, in cui francamente, oltre un non meglio identificato vitalismo, è difficile trovare un livello di senso, sia esso di superficie o profondo. Si va dall'esotismo standard, mescolato a ricordi di classicità:

Si muovono in un sogno  
Affettuose vele verso Olimpia  
(*Avorio*, AN)

Le danzatrici scuotono l'oriente  
Appassionato  
(*e musica è la donna amata*), AN)

All'oscurità per sovrapposizione arbitraria dei domini:

Sulle deserte ghise  
Ora il cielo fingeva le sue ruote  
(*Annunciazione*, AN)

Destini si propagano ove annotta  
L'inquietudine estrema dei velari

---

<sup>186</sup>Proverei a soffermarmi sull'interpretazione. Come si vede sul passo insistono forti incongruenze e ambiguità sintattiche (qual è il soggetto e quale l'oggetto del verbo "premere"?), che resistono ad uno scioglimento immediato; come pure una serie di metafore costruite su aggettivazione incongrua («viola trafelata», «bruna solitudine»). E tuttavia potremmo tentare (o meglio, non escludere) una parafrasi di questo tipo: \*dal mare un vento desolato si appoggiava ai tuoi vetri (come una piuma) e se tu volevi accoglierlo, un senso di solitudine offesa, (la tua solitudine vissuta come stato di separazione e isolamento volontario, forse dovuto al sentimento dell'insufficienza del reale) spingeva, faceva arretrare la tua mano (te) nei limbi in cui vivi (in cui tu vivi), odorosi di rose non venute a verità, non realizzate. Insomma: il vento che viene dal mare (il vento del reale) viene a rimproverarti la chiusura nell'irrealtà, a rimproverare la vita come mare dei possibili inattuati. A questo vento tu reagisci assieme recependo il rimprovero e schermendoti. Un'interpretazione senz'altro farraginosa ma cui soccorre un passo parallelo, direi sovrapponibile nella selezione lessicale e nella struttura: «Ma tu persa trascorri, anima mia, / al di là dei tuoi termini sfioriti, / brama la rosa neutra dei paesi / dimenticati all'orlo / delle strade deluse, / al di là delle stagioni una rosa continua, / rosa fissa nell'etere e indivisa / penzolante tra notte e giorno, grano / di calme primavera inattuate, / di giardini possibili nel vento. (*Un brindisi*, BR, vv. 70-78). Anche l'incipit del passo qui ricordato riprende plasticamente l'attacco di (*se musica è la donna amata*). Una lettura che sembra opporre dunque l'esortazione "vitalistica" dell'io nei versi iniziali («Ma tu continua e perditi, mia vita»), ad un "tu" come sempre ellittico (escludendo naturalmente che si tratti ancora della personificazione metonimica della «vita»). In conclusione, questo passo dimostra come anche nel cuore della torsione surrealista dell'ermetismo fiorentino persista un piano di densità semantica, anche se passato al filtro di un'opacizzazione e di una serie di strategie retoriche che rendono l'ambiguità strutturale: anche i dispositivi del simbolismo più esasperato (presenti fin dal titolo: l'incongruità dei segni tipografici, il riferimento alla musica e alla traduzione in puro suono delle forme della razionalità diurna espresse nel linguaggio) sembrano subire una sorta di prassi "calmierante". Insomma un'oscurità che si risolve addirittura al grado minimo, con una semplice parafrasi.

(*Danzatrice verde*, AN)

Oppure alla giustapposizione di immagini arbitrarie a fini puramente descrittivi come nel caso seguente in cui, attraverso l'evocazione di immagini di impalpabilità, si approda alla descrizione di un sorriso:

Era un'ombra intangibile in un soffio  
Di musiche viola il suo sorriso  
(*Tango*, AN)

Tirando le somme, l'oscurità di AV oscilla tra l'interpretabilità (c) e la decodifica strutturalmente ambigua (d), in cui semmai la semantica è ricostruibile non attraverso una parafrasi completa, quanto ragionando su stringhe significative; l'indecifrabilità *tout court* è più "minacciata" che praticata. In realtà il massimo grado di oscurità nella raccolta si ottiene attraverso la lettura orizzontale, cioè nella disposizione elencatoria. Se nella singola metafora non è cioè escludibile la ricostruzione di un senso, le cose si complicano nella giustapposizione di più metafore. Da qui l'effetto di barocchismo e oscurità incontrollata.

Fino ad ora tuttavia abbiamo stabilito la natura "moderata" e policentrica delle pratiche metaforiche in AV, contro la volgata che le vuole di un'oscurità irrimediabile: semmai è da sottolineare una pluralità di dispositivi disomogenei che convivono in una raccolta che si pretende molto uniforme. Ma cosa accade nelle raccolte successive? Nonostante lo stesso Luzi e parte della critica tendano a vedere già in BR un salto di poetica (che si risolverebbe in un'apertura del testo alla realtà storica), uno sguardo incardinato sulle costruzioni metaforiche non coglie differenze sostanziali, né qualitative, né quantitative. D'altra parte Luzi ancora per gran parte degli anni Quaranta resterà la voce più apprezzata e riconoscibile dell'ermetismo, solidamente egemone nel panorama letterario di quegli anni. È solo verso la fine del decennio, e segnatamente con QG (1947) che si avvertono i primi riassetamenti. Che interessano però non tanto (o non solo) la costruzione formale delle singole metafore, quanto semmai la loro funzione. Ciò che mi sembra significativo cioè è che ora una parte maggioritaria dei processi condensativi risulta organica allo svolgimento del "racconto": torniamo ancora al fenomeno della specializzazione, di cui parleremo anche per la produzione successiva. Segnalerei tre tipologie innovative: 1) che descrivono i segnali di uno sconvolgimento prefigurante l'apparizione dell'"altro"; 2) metafore sulla condizione mortuaria e di vuoto prima dell'incontro; 3) metafore della potenza dell'"altro". Formalmente vanno segnalati due aspetti: ora puntano 1) allo straniamento aggettivale (spesso di natura emotiva per descrivere, ad esempio, lo stordimento dei luoghi a seguito del passaggio della "figura") e 2) all'enfasi verbale (attraverso personificazione).

Tuttavia per rintracciare una vera e propria frattura retorico-formale bisogna attendere PD, cioè a dire i primissimi anni Cinquanta. Anzitutto si verifica un'estensione (e una nobilitazione) delle proposizioni: ora le metafore si distendono su una media di 2-3 versi. Ciò che più conta però è che le figure di condensazione puntano alla didascalicità, fino a un vero e proprio *revival* dell'istituto allegorico. Ciò significa non solo che si addensano di contenuto concettuale (come vedremo anche sfruttando un lessico tecnico-filosofico), ma anche che mirano alla specializzazione tematica: nella maggioranza dei casi il *tenor* è ricoperto dal campo semantico dell'esistenza. Si compie così un passaggio dalla categoria (c) e (d) di oscurità a (b): insomma lo scarto è tra un'ambiguità costitutiva

a una difficoltà concettuale da ricostruire. Ciò interviene chiaramente a seguito di un rafforzamento dell'idioletto. Do qui di seguito qualche esempio:

Quando il vento della memoria spira,  
sparge e aduna indicibili me stessi  
(*Invocazione*, PD)

La metafora “flusso della memoria” = “vento” è del tutto chiara; la difficoltà (appunto, difficoltà concettuale) sta nel cogliere la dimensione frantumata e in divenire del soggetto che viene riassunta da uno sguardo all'indietro: la memoria letteralmente addensa tutte le forme che l'io ha assunto nel tempo.

Rimani prigioniera  
Sfera angosciata di Parmenide  
(*Invocazione*, PD)

Qui la metafora assiepa ancora momenti di difficoltà; occorre colmare la lacuna informativa (cos'è la sfera di Parmenide?) per districare la matassa concettuale: la condanna a rimanere imprigionati senza scampo nel dominio dell'essere. O ancora, per ampiezza e dimensione allegorica:

L'immagine di cui soffro è del mare  
Trepido che una forza lo costringe  
Tutto intero ed immobile e febbrile  
Sotto la sferza grigia che lo svara  
In se stesso tra rive affascinate  
(*Invocazione*, PD)

che descrive l'esistenza come un mare assieme libero («trepido») e vincolato a una forza ulteriore. Ma alla difficoltà concettuale, che come abbiamo detto non si perita di impiegare anche lessico filosofico, si sovrappongono anche contraddizioni logiche e sintattiche:

Del tutto ingenerato,  
il moto della quiete  
(*Brughiera*, PD)

Questa felicità promessa o data  
M'è dolore, dolore senza causa  
O la causa se esiste è questo brivido  
Che sommuove il molteplice nell'unico  
(*Questa felicità*, OV)

Ma sono le allegorie didascaliche (direi a chiave) e sempre centrate sul *tenor* esistenziale a essere dilaganti:

Scusaci, il tempo di sostare è poco,  
la corrente leggera e turbinosa

che ti spinse ci porta via di nuovo  
(*Il vivo, il morto*, OV)

Perdo il segno di questo libro aperto  
Dei mesi, degli anni  
(*Interno*, OV)  
Reca [il pescatore]  
dal mare quel che il mare lascia prendere,  
pochi doni, del suo perpetuo affanno  
(*Il pescatore*, OV)

Tuttavia la forte concettualizzazione non passa solo attraverso la difficoltà. Accanto alla “didassi” si attivano complessi figurali che provano a invertire la tendenza classica di riduzione dell’ignoto al noto e spingere verso un’estensione delle forme di razionalità:

*Vana sono divenuta,  
ombra che muta luogo nella fiamma  
della morte perpetua  
(Incontro, OV)*

*[Epifania] Ch’è un fremito di morte e di speranza  
(Epifania, OV)*

La concezione della morte come “fiamma perpetua”, in frontale opposizione all’immagine standard di uno stato di quiete, o la cognizione attimale (il «fremito») del divino come compenetrazione e fusione di elementi antitetici (fino a tenere assieme, letteralmente, positivo e negativo), sforza a riconsiderare campi concettuali impenetrabili, che esorbitano le competenze razionali finite. Abbiamo in questo caso metafore che richiedono una codificazione “cognitiva”.

In conclusione dal percorso formale delle metafore luziane ricaviamo: 1) incremento del tasso di concettualizzazione, 2) fenomeni di specializzazione (funzionale e tematica); 3) spostamento dalla pseudo-oscurità delle prime raccolte a difficoltà fondata su un idioletto sempre più identificabile e ricostruzione di un senso cognitivamente plausibile. Da questi sondaggi si ricava, infine, che Luzi possiede un “tasso di innovazione” alto. Partecipa cioè del circuito di autori che riesce a modificare il proprio sistema formale in modo continuo (si potrebbe segnalare, ma il dato ha valore puramente indicativo, un cambio di paradigma circa ogni 5-7 anni: dal 1935 al 1940; dal 1940 al 1947; dal 1947 al 1957). Anche in lui però, la soglia più significativa, quella che segna il vero salto di paradigma, cade tra fine anni Quaranta e primi anni Cinquanta.

### *Matacotta*

Come per altri campi della retorica, anche per le metafore Matacotta dimostra un trattamento scolastico. Lo si evince sin dalla raccolta d’esordio (PO), dove l’apparentamento ermetico si esaurisce nel giro della sola selezione lessicale. La maggioranza delle occorrenze esorbita raramente dalla

parafrasabilità e dalla chiarezza: è spesso possibile ridurre la complessità e la preziosità delle immagini, trovare una parafrasi più o meno perspicua. Da una parte lo scarso valore cognitivo si risolve in puro decorativismo; dall'altro va rilevata la semplicità della struttura formale: la netta maggioranza si concentra su proposizioni copulative (spesso anche con l'ellissi del verbo) e in formulazioni definitorie. Vero e proprio dispositivo, che denuncia una certa facilità di esecuzione è la metafora in subordinata relativa e dichiarativa, in funzione "specificante":

O sonno, nostalgia della morte.  
(*Abbozzo per una nascita della terra*, PO)

Odo l'ultimo suono, nave d'ombra  
(*Non mi consola l'acqua*, NA)

I giorni miei, amari biancospini  
(*Lasciami quest'ultima ora*, UT)

Con questa fredda stella,  
fiordaliso del cielo  
(*Canto di gennaio*, ME)

Anche la divaricazione tra i domini è sempre controllata: il punto non è creare *surplus* informativi ma letteralmente adornare il dettato con immagini didascaliche e con una lieve patinatura opacizzante facilmente risolvibile:

Squallido fiore spunta,  
spasimoso sbadiglio  
(*Abbozzo per una nascita della terra*, PO)

Anche con accenni al sensualismo d'annunziano e decadente:

La luce si feconda nelle valli  
(*Abbozzo per una nascita della terra*, PO)

o ancora, chiarissima:

O nubi, navigli degli uccelli!  
(*Abbozzo per una nascita della terra*, PO)

Una prima escursione da registrare, che agisce però solo sul lessico e non sulla struttura formale e informazionale, è riscontrabile in FR: qui le metafore abbandonano il campo dell'ermetismo annacquato di PO e si spostano in modo altrettanto convinto sulla koinè neorealista. Se la struttura allora rimarrà immutata e sempre al grado zero si punterà ora sulla violenza espressiva, affidata al lessico e alla grana verbale:

fischia il coltello della morte e dal cielo



scroscia la rossa grandine d'acciaio  
(*La rossa grandine*, FR)

Addio, vacca rognosa, o Roma  
(*Canto popolare del patriota marchigiano*, FR)

Tosse convulsa delle bombe  
(*Paura del sole*, FR)

Con NA si verifica un primo spostamento interessante: Matacotta, dopo la parentesi neorealista torna alla pratica ermetica, alleggerita delle punte più oltranziste. Ciò che interessa però è che ora il lemmario si restringe ulteriormente, concentrandosi in modo ossessivo su alcuni termini impiegati all'interno di costrutti metaforici:

[luna] in questo sparso odore di giacinto  
Cancelli ogni memoria  
(*In questo sparso odore di giacinto*, NA)

di quell'amore vivo per un volo  
di gelose memorie  
(*Di quelle mute sere*, NA)

Acque, crepuscoli della memoria  
(*Sardegna*, NA)

Oppure:

Il sole del colchico  
Consumato d'ombra  
(*Coglietemi il fiore del colchico*, NA)

Odo l'ultimo suono, nave d'ombra  
(*Non mi consola l'acqua*, NA)

Tento l'ultimo asilo delle ombre  
O dannazione delle pietre, vento  
(*Il vento*, NA)

E si potrebbe continuare:

Placide solo, vestite di fuoco,  
le verdi plaghe della luce  
(*Il vento*, NA)

Sono ricco di luce  
(*No, non turbare d'aride parole*, NA)

Spietata splende la vorace fiamma  
Su questa cupa eterna siccità.  
È luce che consuma piante e pietre  
Dardo di rovi e avvelenata sabbia  
(*E' luce che consuma piante e pietre*, NA)

O ramoscello vivo della luce [il bambino]  
(*Tu sei...*, NA)

Nelle azzurre voragini di luce  
(*Come un tonfo monotono*, NA)

Si avverte insomma, anche in Maticotta, l'esigenza di fissare quella che possiamo chiamare una "strategia stilistica" dopo il 1945. Ma è certamente con le ultime due raccolte del campione che avviene lo spostamento più significativo. Formalmente si registra un incremento significativo delle occorrenze in UT e poi ancora in ME. Ma soprattutto si coglie una tendenza all'innovazione importante dopo FR. Maticotta cioè tende a modificare la propria disposizione retorica di frequente dopo il 1945 in due direzioni: rispetto agli altri autori del campione e soprattutto rispetto a se stesso. Cominciamo con analizzare UT. Qui si individua un netto miglioramento sotto il rispetto formale. Le metafore si estendono e tendono alla complicazione, facilitate dalla giustapposizione di altri strumenti retorici; ma soprattutto a modificarsi è la scelta del lessico, ora più originale e purificato dai poeticismi esibiti; ma migliora anche la meccanica che presiede alla fusione dei domini, che lavora sull'accostamento spiazzante di astratto e concreto e soprattutto di nobile e prosaico:

Lasciami tagliare la tua canapa d'ombra  
Annodata di pipistrelli  
Notte profonda di cisterne  
(*Frammento alla notte*, UT)

Non siamo che vagabondi  
Sulla schiena rossa della terra  
E se troviamo un'ombra sull'erba  
La fermiamo colla nostra fionda  
Come una lucertola verde  
(*Vagabondi*, UT)

Il suo bacio,  
succo rosso che brucia nella carne  
come un fiore tatuato  
(*Tutto si può smarrire*, UT)

A questa dimensione, che opera anche attraverso il recupero della tradizione folklorico-popolare nella resa di metafore ingenui, si aggiunge con particolare forza in ME un secondo filone, quello propriamente politico-ideologico. L'innovazione formale sta nel superare il codice neorealistico epicizzante, per costruire forme metaforiche e allegoriche didascaliche, in cui 1) si incrementa il

contenuto concettuale, e 2) si verifica una fusione originale tra campi di chiaro ambito politico sociale e di estrazione naturale, come risulta chiaro dagli esempi qui sotto:

Ah che dell'uomo è il giorno  
Galoppo altero dalla luce all'ombra  
E d'infiniti giri l'imprigiona  
Quest'epoca di pietra  
(*Canto di febbraio*, ME)

Che tutti i fiori si uniscano in leghe,  
profumato mantello sia la valle  
(*Canto di aprile*, ME)

La casa del popolo  
Sia un comizio di rose  
(*Canto di maggio*, ME)

Per arrivare al vero  
Eternamente batte sopra i prati  
La strada della gioia  
(*Canto di maggio*, ME)

E la mia patria farsi una fiumana  
(*Canto di luglio*, ME)

Matacotta, pur rimanendo legato a una idea decorativa della metafora, registra una progressione in cui la figura si carica di senso più o meno opaco ma sempre interpretabile, centralizzandosi nel sistema retorico. Tra il '45 e il '56 si rileva dunque, in modo consistente, il tentativo di costruire un dispositivo formale quanto più originale e riconoscibile; si concettualizza, caricandosi di contenuti ideologici; comincia a mutare con una certa velocità.

### *Penna*

Un'analisi sulla metafora in Penna rischia di chiudersi prima ancora di cominciare: la sua poesia tende, come noto, alla chiarezza; gli aspetti di "difficoltà" non risiedono in giochi di condensazione semantica, quanto molto più spesso nell'ambiguità referenziale. Uno studio statistico e quantitativo non può che confermare una certa esilità dell'impiego metaforico. Una esilità destinata per giunta a aumentare nel passaggio da P a SGV. Anche da un punto di vista formale i casi di complicazione, dall'ampiezza della proposizione interessata, alla profondità dei giochi condensativi, alla distanza tra i domini, rischiano di ridursi invero a pochi casi, che solo per una forzatura prospettica potrebbero considerarsi pratica "d'autore". In verità le espressioni metaforiche raramente superano i due versi (d'altronde in linea con la natura epigrammatica della maggior parte dei testi) e molto spesso il gioco di condensazione è impostato sulla direttrice basica della personificazione: si attribuiscono cioè

caratteri “antropomorfi”, o ancor più generalmente animati, a elementi astratti o dettagli metonimici che animati non sono:

La malinconia

Vergine e aspra dell'aria pungente  
(*La vita...*, P)

Lenta l'anima affonda – con il mare –  
Entro un lucente sonno  
(*Sole senz'ombra sui virili corpi*, P)

Ma resta al bacio tenue [del sole] ancora  
Il giovinetto immobile: già sogno...  
(*Il sole che ha brunito questo corpo*, P)

In generale il *vehicle* solo raramente ha impennate che superano il grado zero:<sup>187</sup> tutto ciò convive in Penna con un gusto esibito per la ricerca dell'espressione ingenua, semmai incrementata da tentativi di giustapposizione solo apparentemente più spinti:

Bandiere  
di nostalgia campestre  
gli alberi alle finestre  
(*Scuola*, P)

[sonno]: un crisantemo,  
un lago tremulo e una esigua fila  
d'alberi gialloverde sotto il sole  
(*Autunno*, P)

Fin qui mi sembra che l'analisi quantitativa riveli l'ovvio. In effetti è solo adottando una forma di *close reading* che diventa possibile notare non solo una certa molteplicità di pratiche e una non trascurabile evoluzione in diacronia. Cominciamo, come giusto, da P. Il modulo centrale in P è senz'altro quello di una oscurità presente ma risolvibile (b). Risolvibile come? Per due vie: 1) il *vehicle* è ancorato a una tradizione semantica ben attestata e quindi facilmente desumibile; 2) la condizione dell'accettabilità semantica è data dalla ricorsione nell'idioletto: è la consistenza della metafora in altri testi di Penna a renderla chiara al suo lettore. Spesso queste due possibilità si intrecciano. La prima ha tratti scontati: ad esempio consiste nell'associare oggetti erotizzati o stati desiderativi a generici fenomeni luminosi (luce, fuoco, lampo):

Tornò il borghese  
Alla sua casa con la nuova luce

---

<sup>187</sup> Agli esempi già citati se ne potrebbero aggiungere facilmente altri: «Le loro voci [dei fanciulli] d'angeli / in guerra», *Sera nel giardino*, P; «Ora si gonfia il fiume e in me fiorisce / -straripa il fiume- un desiderio nuovo», *Ho puntato la brama in ogni luogo*, A.

*(Ritornava il borghese alla sua casa, P)*

Ardo a quel canto

*(Anche se il vento copre, P)*

Ma resta nella memoria – e incanta

Di sé la luce – il volo

Del giovane ciclista

Volto all'amico

*(La veneta piazzetta, P)*

Ma disperso

Solo è il mio cuore cui rimane un lampo

Vivido (oh giovinezza) delle loro

Bianche camicie stampate sul verde

*(Sotto il cielo di aprile la mia pace, P)*

Si allude cioè ad una sorta di stato positivo-desiderante (non sempre una vera e propria erotizzazione) ma non la si esplicita. La seconda via assume tratti più caratterizzanti e cognitivamente pregni. Scene o oggetti erotizzati vengono spesso legati a verbi o a un'aggettivazione che esprimono azioni repentine:

All'apparir del sonno

Difenderti non sai

*(Autunno, P)*

Trasalire dei sensi

*(Nel sonno incerto sogno ancora un poco, P)*

D'improvviso

Balzano – giovani isolotti – i sensi

*(Sole senz'ombra su virili corpi, P)*

Un guizzo

Il suo corpo

*(Nuotatore, P)*

Ma resta nella memoria – e incanta

Di sé la luce – il volo

Del giovane ciclista

Volto all'amico

*(La veneta piazzetta, P)*

Il risultato è un mondo in cui vige il principio dell'irrazionalità e soprattutto dell'attimalità del desiderio: le esistenze sono attraversate solo per attimi dalla pienezza pulsionale. Una seconda tipologia di metafore costruite per ricorsione dell'idioletto esprime forme di lontananza e di separatezza dal feriale, sia alludendo a una sorta di appagamento, sia invece registrando una scissione

insanabile dall'oggetto desiderato:

Adesso in seno  
A nuove luci stanno [i fanciulli]  
Là sulle *opposte* case  
(*Sera nel giardino*, P)

Vanamente rivivo  
In questi cuori: oh assorto  
Lontananze. È più vivo  
Distacco Amor che la confusa Morte  
(*Nell'alto arido eremo salmastri*, P)

La nera  
Lenta teoria dei seminaristi  
Sulla riva lontana disegnava  
-ancora- vaste fantasie di viaggi  
(*Il balcone*, P)

Dal chiuso libro adesso approdo a quella  
Vita lontana  
(*Finestra*, P)

Mi portano lontano  
Dal mondo le campane  
Del vespro  
(*Torre*, P)

Io ero ad altra riva. Il mio alloggio  
Era ormai in paradiso. Il paradiso  
Altissimo e confuso, che ci porta a bere la cicuta  
(*Ero per la città, fra le viuzze*, P)

Più concretamente, cosa comporta questo uso ricorsivo? Prendiamo un altro esempio sempre in P:

I bei capelli caduti tu hai  
Sugli occhi vivi in un mio firmamento  
Remoto  
(*Le nere scale della mia taverna*, P)

Questo passo presenta chiari tratti di ambiguità. Anzitutto, come parafrasarlo? Seguendo una lettura al grado zero si potrebbe ritenere che sono gli occhi del giovane a essere due stelle di un firmamento remoto: un'immagine decorativa che gioca sul *topos* stelle=occhi. Ma potremmo pensare anche ad altre soluzioni: \*“i [tuo] bei capelli caduti sugli occhi vivi [fanno parte di] un mio firmamento remoto”? oppure i \*“i [tuo] bei capelli caduti sono per me come un firmamento remoto”? Insomma anzitutto abbiamo una forte ambiguità sintattica, che tale rimane (non ci sono cioè elementi che possano dirimere definitivamente l'opzione di costruzione). Ma a quanto sembra, dai pochi esempi

di disambiguazione sopra riportati, anche a livello semantico, di risoluzione cioè dell'immagine metaforica, permangono forti dubbi. In questo caso però proprio la ricorsione delle figure di lontananza, a cui P ha abituato i lettori, sembra suggerire una soluzione semanticamente densa. L'oggetto erotizzato è investito di una dinamica doppia e costitutivamente ambigua: è oggetto cioè di separatezza assieme negativa (per la scissione insanabile rispetto ad esso) e positiva. Questa immagine metaforica oscura, che ci costringe ad una condensazione concettuale notevole, è letteralmente decodificabile attraverso le forme stesse del codice: nello schema proposto da Casadei (b). Ma questo che vuol dire? Che Penna in P tende a costruire una serie metaforica concentrata e iterata, per profilare i tratti di una psicologia univoca, quasi da personaggio romanzesco. Insomma crea forme che sono insieme stabili e riconoscibili. Ciò significa anche che lo sforzo cognitivo si lega a una serie di dispositivi psicologici che il lettore impara a conoscere durante la lettura seriale della raccolta.

Il libro successivo, A, condivide gran parte dei tratti di P, ma non dimentica elementi di innovazione. Anzitutto permangono le forme metaforiche centrali anche nella prima raccolta, quelle cioè costruite sulla personificazione della pulsione (o oggetto pulsionale) attraverso verbi di movimento "repentino", come pure la sua caratterizzazione "luminosa".<sup>188</sup> Insomma, il sistema "di codice" permane anche in A. Tuttavia Penna sperimenta altre possibilità formali, in particolare quelle che ricadono nel punto (d); cioè a dire che la decodificazione della metafora non è impossibile ma mai univoca. Questa modalità è articolata in due pratiche distinte. La prima passa non tanto per costruzioni allegoriche (e nemmeno simboliche), quanto attraverso l'uso di espressioni-contenitore, introdotte da articoli indeterminativi o da lemmi privi di referente specifico, il cui senso può essere comunque ricostruito dal confronto con passi paralleli, ma con maggiore ambiguità:

(La fattoria  
Ha calde ombre  
comuni. E l'uomo).  
(*Lucenti spalle*, A)

Resta la dolce compagnia  
Di luminose ingenue bugie  
(*E poi son solo. Resta*, A)

Poi fu una cosa povera, avvilita,  
nascosta da una mano, il segno della vita  
(*Poi fu una cosa povera*, A)

La tramontana

---

<sup>188</sup> Quanto al primo campo: «Un sogno di bellezza un di mi prese», (*Un sogno di bellezza un di mi prese*, A); «Ora si gonfia il fiume [del desiderio] e in me fiorisce / -straripa il fiume- un desiderio nuovo», (*Ho puntato la brama in ogni luogo*, A); «Se trasalisce / Il fermo getto / Della fontana», (*Se trasalisce*, A): immagine erotica? Per il secondo: «Quando gli aspetti del mondo lucevano / Entro il leggero sole di ottobre», (*Quando gli aspetti del mondo lucevano*, A); «Resta la dolce / compagnia / Di luminose ingenue bugie», (*E poi son solo. Resta*, A); «Fiamma resta / Entro il freddo spettacolo di luce / La sua testa arruffata», (*Sul molo il vento soffia forte. Gli occhi*, A); «Ribrillava / cheto un fanciullo», (*Un uomo camminava sulla via*, A).

curva il mio cuore  
verso un ardore  
già maledetto  
(*Se trasalisce*, A)

Mutare il verde prato  
in un gioco proibito.  
(*Mutare il verde prato*, A)

Con discreta approssimazione, ogni lettore può farsi un'idea di quali siano queste «calde ombre / comuni» e sostanziare le «ingenue bugie»; cosa sia la «cosa povera»; ancora, quale sia l'oggetto dell'«ardore», o in cosa consista il «gioco proibito» e quindi tradurre l'immagine metaforica di cui l'espressione generica costituisce un segmento. Tuttavia la definizione non sarà mai univoca: in assenza di una semantica più stringente (come nel caso del sintagma «firmamento remoto»), l'ambiguità non è risolvibile perché “strutturale”, saldata cioè alla natura stessa dei termini impiegati. La seconda strategia riguarda forme metaforiche difficili *una tantum*, che non godono cioè del sostegno del codice se non in modo del tutto approssimativo. Anche in questo caso la decodifica è possibile, ma non “vincolata” dall'uso. Propongo qualche esempio:

Veloce va l'atleta adolescente  
Entro il meriggio placido e lento.  
Ma lo abbraccia il crepuscolo, e ne spicca  
Adesso la sua ferma ombra in Atene  
(*Veloce va l'atleta adolescente*, A)

Non sai della tua eco  
Entro una barca vuota, ombra nell'ombra  
(*Lento sorridi al riflettore, attento*, A)

Se trasalisce  
Il fermo getto  
Della fontana  
(*Se trasalisce*, A)

Cosa intende Penna con la metafora personificante del crepuscolo che spicca in Atene l'ombra dell'«atleta adolescente»? La costruzione sintattica risulta parafrasabile con una certa difficoltà, sia per l'incertezza nel definire chiaramente l'accezione del verbo, sia per la non perspicuità della preposizione. È tuttavia molto probabile che il passo vada interpretato, con una parafrasi libera, così: \*“il crepuscolo profila l'ombra del giovane atleta così somigliante ai modelli della statuaria greca classica”. Atene sarebbe allora da intendere come metonimia. Ma questa interpretazione può tranquillamente convivere con altre, magari dal gusto più ermetico. Lo stesso può dirsi per gli altri due esempi: perché il tu dovrebbe sapere della sua eco in una barca vuota? Cos'è questa barca? Allude a qualcos'altro? E il fermo getto della fontana è un'immagine concreta o ha un sovrasenso erotico? È possibile dare un senso all'immagine, ma questo non può essere ridotto all'univocità.

Il *close reading* ci induce a dire che in *Appunti alla pratica* (c), che resta maggioritaria, si



affianca la pratica (d). La tentazione di costruire un codice ben strutturato e riconoscibile, trasversale alle raccolte, è dunque ancora molto evidente in questa prima fase e passa proprio attraverso la costruzione dei complessi metaforici. In SGV invece vediamo i frutti di una meccanica rinnovata. La centralità del codice metaforico viene accantonata: a documentarlo basti la semplice constatazione che gli assi centrali del codice riscontrati in P e in A (costituiti dalle metafore legate alla luce, all'azione repentina e alla lontananza), vengono ora messi ai margini. Aumentano nettamente invece le metafore costruite su materiale colloquiale e le forme ambigue; ma cambia anche la grana tematica che ora si specializza nell'esprimere stati distonici. Insomma c'è uno scivolamento importante, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, sul piano dell'oscurità: il meccanismo centrale che ora innerva le metafore è costituito senz'altro su (d); l'interpretabilità giocata sulle informazioni già presenti nel codice (c) diventa di secondaria importanza. Insomma è lo stesso principio di riconoscibilità che sembra arretrare.

Le metafore costruite sul principio di ambiguità irrisolvibile sono tutte, in SGV, del primo tipo riscontrato in A:

Ma la campagna resta  
Piena di cose vere  
(IX, SGV)

E tante azzurre sfere  
Non valgono una festa  
(IX, SGV)

Mentre i treni si affannano si affannano  
A quei fuochi stranissimi ella sorride  
(XXVII, SGV)

Anche in questo caso l'ambiguità è inestirpabile: i «fuochi stranissimi» di XXVII (in cui si accenna alla «luna di dicembre»), sono i falò dell'Immacolata (8 dicembre), o, ma meno perspicuo, i fuochi d'artificio di fine anno? Oppure semplicemente si riferisce al fumo delle ciminiere dei «treni» che «si affannano si affannano»? O ad altro ancora? Il deittico rende ancora più ambigua l'informazione: introduce un dettaglio inedito come se fosse noto al lettore, mentre non lo è affatto. Fanno la loro comparsa anche metafore per così dire plastiche, dall'effetto espressionistico, costruite sullo slittamento dell'astratto o emotivo nel concreto:

Raffreddato  
Si tocca il cuore fra due grosse mani  
(XI, SGV)

Oppure sulla universalizzazione del dettaglio:

Gonfio orinatoio  
Dell'alba  
(XXX, SGV)

In quest'ultimo caso, ad esempio, l'uso improprio del sintagma («dell'alba») sembra possa essere

agevolmente corretto da un più congruo «all'alba». Da un complemento di specificazione si passerebbe ad un complemento di tempo. Tuttavia la prima soluzione non indica solo il luogo in cui verosimilmente la sentinella ama, ma si risolve in una metafora scatologica dell'alba che è "come" un gonfio orinatoio: o meglio il luogo del desiderio turpe si espande sino a investire letteralmente tutta la realtà. Una ambivalenza direi cognitiva, che supera le micro deviazioni sintattiche.

D'altra parte aumentano le metafore "negative", legate cioè alla descrizione di uno stato distonico, (di solitudine, di fine di un amore, di distacco e isolamento):

Un amore perduto quanta gioia  
Di nuove sensazioni in me sorprende  
(XVI, SGV)

Rimase in me di te forse una scia  
Di pura gioventù  
(XXI, SGV)

Ma Sandro Penna è intriso di una strana  
Gioia di vivere anche nel dolore  
(XVII, SGV)

E la mia stella è quella stella scialba  
Mia lenta morte senza disperazione  
(XXIX, SGV)

O ardente  
solitudine mia  
(IV, SGV)

Infine va rilevata la forte crescita di metafore idiomatiche o costruite su espressioni d'uso comune:

Un lombrico vestito da signore  
(VII, SGV)

Della romantica tuta  
Oh non amai solo la scorza.  
Ma proprio la dolcezza ch'è sperduta  
Fra le montagne della forza  
(XII, SGV)

L'ozio che è il padre dei miei sogni guarda  
I miei vizi con occhi leggeri  
(XIV, SGV)

Cercando del mio male le radici  
(XVII, SGV)

Tu scomparso dalla mia scena

(XXI, SGV)

Insomma il quadro delle metafore in Penna muta tra fine Quaranta e prima metà degli anni Cinquanta. Se il primo tempo (P e A) mira alla formulazione di metafore di tipo (c), risolvibili a partire dalle informazioni di codice, facendo leva dunque su una poetica uniforme che punta alla prevedibilità (e dunque alla riconoscibilità), in SGV avviene un significativo cambiamento di progetto. Dalla risolvibilità attraverso elementi forniti dal codice SVG preferisce uno scivolamento verso l'ambiguità irrisolvibile oppure, al contrario, attraverso l'impiego rasoterra di metafore idiomatiche e d'uso colloquiale. Ancora, andrà preso nota di due fatti su cui occorrerà riflettere in fase conclusiva: 1) l'impiego della ricorsività e la costruzione serrata dell'idioletto è ben attestata negli esordi; 2) la ricorsività delle immagini è del tutto funzionale a esprimere tratti caratterizzanti della psicologia che dice "io".

### *Rebora*

Nello studio delle metafore nella poesia di Roberto Rebora si riscontra una linea evolutiva originale. Nella raccolta d'esordio la figura ha una sua indiscutibile centralità sia per quantità che per qualità. Mediamente occupa proposizioni non inferiori ai due-tre versi; ma ciò che più conta è la grande escursione tipologica. Se in una raccolta pubblicata nel 1940 è normale trovare metafore che tradiscono oscurità irriducibile e insistita, prodotta per condensazioni arbitrarie, il centro della produzione sembra direzionarsi su due dispositivi: 1) immagini parafrasabili con un surplus informativo e 2) uno specifico meccanismo di straniamento che lavora sullo scivolamento dei piani spaziali. Nel primo caso, riscontriamo ancora una volta metafore ampie e complicate da ulteriori espedienti retorici (ossimoro, ipallage e giustapposizioni metonimiche su tutti), dal chiaro gusto ermetico, che risultano però facilmente ricostruibili e semanticamente dense. Un'ulteriore conferma di quanto l'involuzione dell'analogismo arbitrario in effetti agisca poco nella poesia italiana (anche quella più affine all'ermetismo più oltranzista):

Rifatto sangue e desideri  
Voce di bambino grandioso  
Buttato a un gioco di pensieri  
con trasporto furioso  
(*Mattino*, MI)

La bambina vestita di lana bianca  
È una pianta che aspetta il caldo  
(*Una bambina*, MI)

La notte mi fa ridere  
Così disciolta  
In un niente glorioso  
(*Canzonetta notturna*, MI)

Canzoni raccolte  
A formare involucri al silenzio  
(*Poesia 4*, MI)

Insomma, per quanto non si acceda mai del tutto a una dimensione cognitivamente profonda, non si può negare in MI la presenza di metafore originali che arricchiscono il senso delle proposizioni in cui sono implicate; tutto ciò senza sfociare mai nella irrisolvibilità surrealista. La presenza di metafore spaziali spiazzanti, che procedono attraverso la sovrapposizione o la compenetrazione tra vari piani (astratti e concreti, sfondo e figura, spaziale e temporale), denuncia invece il tentativo da parte di Rebora di costruire oggetti figurali originali, troppo compromessi però con le pratiche ermetiche note e quindi incapaci di assurgere a veri e propri stilemi:

Il piano largo  
In nuotanti confini  
È mare dove lento affondo  
(*Presenza*, MI)

Ancora spento ondeggia  
Il monotono piano  
Su battenti ali nere.  
(*Accoglienza del mattino*, MI)

Accanto scorre nella torva aurora  
Che tengo per dolore  
Un rivo che si forma nelle foglie  
Marcie in labili parole  
(*Un rivo che si forma nelle foglie*, MI)

Contro la finestra serrata  
S'indugia un riflesso di capelli  
E tramonta nella valle lenta  
(*Contro la finestra serrata*, MI)

A rilevare la grande disomogeneità delle pratiche, una molteplicità dispersiva e non orientata, in MI troviamo anche metafore che producono ambiguità strutturale e irrisolvibile:

Oh perduta nel sole [la paura?]  
Un inizio antico di colori  
Ha ripetuta la lode  
(*Immagine*, MI)

Nell'ombra sola delle vedette  
Venne a risolversi il limite dei corpi  
(*Poesia 4*, MI)

Insomma le metafore nel primo Rebora lavorano attorno al principio di varietà morfologica (soprattutto rispetto alle diverse gradazioni di oscurità).

Cosa avviene dopo? In DA si verifica invece una sostanziale regressione. Il numero effettivo delle occorrenze cresce notevolmente e la varietà morfologica, la diversificazione dei livelli di oscurità che in MI era a vantaggio di una interpretabilità semanticamente densa, permane ma cambia

di segno, spostandosi ora sull'ambiguità strutturale. Questa ambiguità però è ancora una volta completamente desunta dalle pratiche ermetiche: lavora quindi su parole contenitore (i grandi astratti) e su meccanismi di accostamento tra domini del tutto arbitrari, sino a toccare punte surrealiste e impiegando lessico di chiara estrazione di scuola. Vediamo qualche esempio:

Vorrei trovarmi accanto alle parole  
Di un remotissimo sangue  
Tentato dall'aria che si scioglie  
Nel moto della morte  
(*Con una persa voce*, DA)

Dall'angolo del tetto la baracca  
Si scioglie e al ritmo la memoria  
Affida altre stagioni e la distesa  
Furia d'umide pupille trasmutanti...  
(*Ogni fine*, DA)

Ancora illesa  
è la fronte del mondo fruttuoso  
di pietà lungo mura attutite  
(*L'antica aria, avverti*, DA)

In DA non sono molto apprezzabili i cambiamenti stilistici indotti dalla virata del '45: tuttavia è notevole riscontrare che ancora a questa altezza Rebora non si perita di pubblicare una raccolta che, in alcuni dei suoi istituti retorici, segna nettamente il passo rispetto alle elaborazioni poetiche più innovative. Insomma, in una fase di grande mobilitazione culturale e estetica reagisce attraverso un accreditamento di scuola anche a costo di risultare in ritardo sui tempi. Con una formula riassuntiva, dunque, si può sostenere che nella progressione cronologica, alla varietà e alla peculiarità si preferisce comunque una logica di "apparentamento": Rebora prova cioè a presentarsi nel campo poetico uniformandosi ai modelli dominanti.

Se tuttavia questa analisi è vincolata anche alla difficoltà di stabilire le date dei singoli componimenti di DA, con il rischio quindi di restituire un'immagine unitaria di un decennio molto disomogeneo (dal 1940 al 1950), in VE è possibile affinare i dati della ricerca. I testi che consideriamo qui, tutti datati tra il 1950 e il 1956-7, registrano una diminuzione consistente dell'apporto metaforico (con una presenza che difficilmente supera le due occorrenze per testo), ma in realtà preservano quella oscillazione ambigua di cui abbiamo dato conto in DA. A dispositivi di condensazione con importanti implicazioni semantiche, come ad esempio immagini chiaramente allegoriche a contenuto politico, si affiancano metafore ancora giocate sull'oscurità irrisolvibile; a compilazioni scolastiche, dove anche il lessico denuncia le sue fonti, si affiancano quelle tipologie metaforiche già riscontrate in precedenza: istituti originali ma non tali da costituire un vero e proprio stigma di stile personale.

*Sereni*

Sereni, lo si è già notato per le altre figure, ha un uso molto equilibrato della retorica. Così accade anche per le metafore. Se quantitativamente non risultano mai sovrabbondanti (al netto di PG in cui le presenze sono più numerose, per le raccolte pubblicate raramente superano le due occorrenze per testo), formalmente si attengono ad un principio che potremmo semplicemente definire di “sobrietà”: non arrischiano la complicazione tecnica né l’arditezza semantica; preferiscono semmai la selezione di strutture consuete (personificazione, astratto-concreto, metafore copulative, attributive...) e la messa in evidenza dei domini, puntando soprattutto all’implementazione concettuale. Se entriamo più nello specifico è agevole notare una grande evoluzione tra le poesie giovanili degli anni Trenta e la produzione degli anni Cinquanta. In PG, come ovvio, la componente ermetica risulta del tutto preponderante, come pure è evidente una innegabile facilità di esecuzione che passa per strutture abbondantemente collaudate e facilmente reiterabili, come l’uso del complemento di materia astratto e l’impiego di domini sempre desunti dal mondo naturale, in funzione eminentemente descrittiva:

Armonie di luce  
(*La sosta*, PG)

lago di calma  
(*Lontananze*, PG)

Oppure per sintagmi costruiti su nessi incongrui, che richiamano spesso vere e proprie tessere d’uso “comune”:

m'ha fatto [il sonno]  
una statua  
notturna  
(*Alba*, PG)

bambini guerrieri  
(*Concerto in giardino*, PG)

porto immenso  
d'aurora  
(*Il faro*, PG)

Tuttavia già nei testi inseriti in FR e a maggior ragione in quelli composti dopo la prima metà degli anni Trenta si coglie uno spostamento importante. Alle tessere di richiamo di “scuola” si affiancano figure sintatticamente più complesse ma semanticamente più perspicue: insomma già in FR una percentuale non secondaria delle occorrenze metaforiche comincia a ridurre l’oscurità tipicamente ermetico-simbolista e a puntare sull’implementazione concettuale. Poco importa che spesso si tratta di implementazioni modeste: per ora basta registrare lo spostamento tendenziale. La selezione dei domini garantisce un aumento della cognizione dell’oggetto:

del pallido verde  
mi rinnovi il tempo  
(*Compleanno*, FR)

Con la classica sovrapposizione verde=gioventù;

l'arido fiore del sonno  
(*Diana*, FR)

Dove l'aridità segnala una caratteristica evidente dello stato di inerzia indotto dal sonno;

insonnia di fari  
(Inverno a Luino, FR)

la cenere dei giorni  
(*Strada di Zenna*, FR)

Insomma è importante sottolineare che Sereni, in piena fase ermetica, applichi delle strategie di attenuazione dell'arbitrarietà metaforica per selezionare invece quei domini che garantiscano, pur non derogando del tutto all'estetica dell'inconsueto, un'implementazione del senso. Insomma la parafrasabilità sarà sempre un *primum* in Sereni.

Ma ancora una volta è con DA che è possibile documentare una resa ben più elaborata e complessa. Quattro mi sembrano le tipologie fondamentali. La prima passa attraverso una ripresa esplicita di immagini tratte da un repertorio del "poetico" di lunghissima tradizione, quasi a riaffermare, dopo gli oltranzismi ermetico-surrealisti, la nobiltà e chiarezza degli istituti classici. Come in questi casi, per alludere all'eros:

e per poco la sete  
si placa alle tue labbra  
(*Pin-up girl*, DA)

se la febbre di te più non mi porta  
(*Se la febbre*, DA)

O ancora, per visualizzare (oltre il dato materiale del filo spinato) uno stato emotivo di amarezza non riscattato da una componente positiva:

tra sterpi amari del più amaro filo  
di ferro, spina senza rosa  
(*Spesso per viottoli tortuosi*, DA)

Le strategie di "ristrutturazione" (in Sereni in effetti si deve pensare più ad un riaggiustamento complessivo delle dinamiche stilistiche che di una vera e propria rivoluzione) proseguono anche attraverso l'implementazione concettuale di sintagmi metaforici estremamente semplici, giocati magari solo sull'aggettivazione. Prendiamo questo sintagma:

esteso addio  
dei convogli  
(*Italiano in Grecia*, DA)

L'ambiguità dell'aggettivo (può essere attribuito indifferentemente all' "addio" o, più concretamente, attraverso ipallage, ai "convogli") nobilita e carica di senso il sintagma: la sovrapposizione, pur in un costrutto standard con "di", tra il treno e l'addio, condensando letteralmente i due domini, fornisce un concetto nuovo e sincretico; rende in modo plastico l'idea di un addio straziante. Un secondo esempio, nello stesso testo:

[convogli] colmi di strazio  
(*Italiano in Grecia*, DA)

pur appoggiandosi a strutture care alla poesia ermetica (il "di" di materia astratta) anche in questo caso l'aggettivazione risulta del tutto appropriata. Qui per altro più che funzione metaforica sembra agire un dispositivo metonimico. I convogli sono letteralmente «colmi di strazio» perché trasportano soldati italiani verso i campi di prigionia in Nordafrica. In questo caso il sintagma metaforico-metonimico non solo palesa elementi di perspicuità semantica e di implementazione concettuale ma richiede anche di riempire una lacuna informativa. Insomma dalla semplice opacità linguistica si passa alla "difficoltà". Un altro esempio. L'implementazione concettuale diventa una prassi autonoma e quindi innovativa anche perché ricade su materiali molto eterogenei. Ad esempio in sintagmi metaforici complessi, come questo:

le sentinelle sognano  
dai ponti della Sava  
qualche figura tra le piante a caso  
un intravisto romanzo d'amore  
(*Belgrado*, DA)

Il romanzo d'amore sognato fra le piante, oltre ad essere una metafora elegante e raffinata, descrive sinteticamente e in modo efficace la dimensione senza eros e umanissima dei soldati sui ponti della Sava. Con DA insomma la ragione puramente decorativa, la gratuità esornativa del linguaggio comincia a resistere a fatica se non viene associata a un contenuto concettuale. Ma abbiamo altri due prassi attive. La prima è ben registrata da questi esempi:

l'amore sui volti s'imbestia  
(*Diario bolognese*, DA)

fugge oltre i borghi il tempo irreparabile  
della nostra viltà  
(*Diario bolognese*, DA)

corre un girone grigio in Algeria  
nello scherno dei mesi  
ma immoto è il perno a un caldo nome: ORAN  
(*Non sanno d'essere morti i morti*, DA)



Perché l'amore si imbestia? Cosa intende per «tempo irreparabile della nostra viltà»?<sup>189</sup> E infine: cos'è il «girone grigio» e il perno dal nome ORAN? Senza entrare in questioni note, in questa sede basta riconoscere che si tratta di casi conclamati di difficoltà. Una difficoltà per altro scalare. Cosa significa? Significa che per comprendere il senso di quelle metafore il lettore deve prima intervenire a riempire il *gap* informativo. A volte biografico: occorre cioè sapere che durante il secondo conflitto mondiale Sereni è stato internato come prigioniero di guerra in Algeria e che nell'estate del '44 viene continuamente spostato tra vari campi nei pressi di Oran. A volte invece il *gap* è riempito da informazioni storiche di dominio pubblico (come ad esempio in *Diario bolognese*: per cui l'amore «s'imbestia» perché reso impossibile dal clima di guerra nel '42), ma che hanno implicazioni importanti per l'enciclopedia e soprattutto per l'idioletto dell'autore; insomma per scioglierle appieno i lettori hanno bisogno di una conoscenza "ideologica" del codice personale. L'amore che «s'imbestia» a seguito dello squallore della guerra partecipa di una visione latamente umanistica di Sereni, che ritornerà in molti altri testi, soprattutto di SU (penso, in contesti storici mutati, a *Gli squali* e altri). Lo stesso può dirsi del «tempo della nostra viltà», che si lega ad un altro snodo fondamentale di codice: l'aver solo sfiorato il perno di senso della propria generazione attraverso la partecipazione alla guerra e in particolare alla fase di Liberazione contro il Nazifascismo.

Insomma in DA si ha uno sviluppo che conduce dalla oscurità e ambiguità strutturale alla moltiplicazione dei piani di difficoltà. Una difficoltà che passa, come abbiamo provato a documentare, anche attraverso la comprensione generale dell'idioletto dell'autore. Ma che significa tutto ciò? Ancora una volta che a partire dalla metà degli anni Quaranta (non è un caso che quasi tutti i testi qui citati siano stati composti a partire dal 1944-1945) il piano metaforico si affida a meccanismi di distinzione e riconoscibilità: distinzione perché lavora sulla originalità rispetto agli altri autori del campione; riconoscibilità perché dispone tratti di coerenza e di reiterabilità che ne fanno un codice stabile. Ma se lo scarto tra oscurità e difficoltà molteplice e concettualmente densa produce uno stacco molto forte all'altezza del '45, ci sono anche interventi metaforici che sembrano attenuare lo strappo. Passiamo così all'ultima innovazione di DA.

presto sarò il viandante stupefatto  
avventurato nel tempo nebbioso  
(*La ragazza d'Atene*, DA)

e come sfuma  
chimerica ormai la tua corsa  
(*Rinasce la valentia*, DA)

Compatto il guscio d'oblio  
Perfetto il cerchio  
(*Solo vera è l'estate*, DA)

---

<sup>189</sup> Il verso conclusivo «della nostra viltà», è significativamente inserito da Sereni più tardi, in vista della seconda edizione di DA. Isella propone cautamente di ascriverlo al 1955. Cfr. DANTE ISELLA, *Apparato critico*, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 426-428: 426.

*La ragazza d'Atene* è un testo scritto tra il 1942 e il 1944 e raccoglie ancora eventi biografici.<sup>190</sup> Perché Sereni in un contesto simile sente il bisogno di accludere due sintagmi così affini al gusto ermetico come «viandante stupefatto» e «tempo nebbioso»? In una lettera datata 4 maggio 1947 a Francesco e Gaetano Arcangeli manifesta dubbi sul testo, perfettamente conscio della sua natura «oscura» in cui «vecchio e nuovo erano in contrasto».<sup>191</sup> Tuttavia in un contesto realistico i sintagmi giocano un ruolo semantico importante: descrivono concretamente la condizione di soldato-errante deprivato di volontà, la cui unica prospettiva è un tempo di sospensione e di incertezza, senza mete o progetti. Il lessico ermetico dunque non è solo un fossile linguistico, ma rientra organicamente nel senso del testo. Lo stesso si verifica con l'aggettivazione del secondo esempio. Il lemma, così caro al vocabolario ermetico-simbolista, assume qui una funzione iperbolica, quasi metafisicizzante: la visione della corsa del giocatore, così concreta e terrestre, nell'ottica straniata di un "umanista" perdente come il soldato Sereni, assume valori di riscatto, letteralmente salvifici e straniati. Infine, e per legarci a quanto seguirà, un breve commento dei versi conclusi di *Solo vera è l'estate*. Vedremo, nella scheda relativa a Sinisgalli (ma abbiamo già avuto modo di accennare alla questione nell'analisi delle similitudini in Calogero), come cerchi e sfere siano largamente circolanti nella tradizione simbolista; anche in questo caso però Sereni recupera l'immagine di repertorio fornendole un contenuto concettuale complesso, che segnala ancora una volta problemi di "difficoltà" informativa. Bisognerà ricorrere a uno scritto chiarificatore "extravagante": «Saint-Cloud, agosto 1944. L'essere fuori dal mondo e dalla guerra fu vissuto a partire da un certo punto come uno stato permanente. La collina di Saint-Cloud offriva a volte persino fresca ombra, c'era ormai abbondanza di acqua, averne sempre la borraccia colma non fu più un problema. Godemmo, aiutati dalla stagione, di un nostro elementare confort».<sup>192</sup> La metafora del guscio d'oblio assume allora connotazioni di un realismo "straniato": la situazione di prigioniero fuori dal mondo e dalla storia, rappresentata attraverso l'immagine ermetica, descrive una situazione di sospensione surreale. Le ulteriori metafore descrittive («cono d'ombra», «la lustrale acqua beata»), costituiscono un complesso figurale cognitivamente molto denso, per cui la condizione di sospensione negativa si carica di contraddittorie forme di erotizzazione: il campo di prigionia diviene allora una sorta di *hortus conclusus* che al contempo esclude e ripara; si trasforma in un territorio in cui si esprime la capacità umana di costruire equilibri continui, per quanto effimeri e falsi e in cui, infine, l'oblio è caricato di valori positivi. Insomma questi tre esempi mi sembra descrivano bene la natura riformatrice e direi "continuista" di Sereni.

Ma per comprendere questo complesso concettuale c'è bisogno di attingere necessariamente a documenti fuori dal testo? Qui possiamo precisare quanto si diceva prima sulla questione dell'enciclopedia e dell'idioletto. Prendiamo ancora la metafora del «guscio d'oblio», simbolo di una separazione storica e affianchiamola a queste altre:

e la voce più chiara non è più  
che un trapestio di pioggia sulle tende,  
un'ultima fronda sonora  
su queste paludi del sonno

<sup>190</sup> Nel 1942 «la Divisione Pistoia [a cui è assegnato Sereni] è designata a raggiungere l'Africa attraverso la Grecia, evitando le insidie di Malta. Il trasporto militare, lasciata Bologna e l'Italia, tocca via via Lubiana, Belgrado, Atene. Qui la "Pistoia" staziona, in attesa, quattro mesi, senza che il passaggio in Africa possa mai aver luogo», IVI, p. CX.

<sup>191</sup> IVI, p. 423.

<sup>192</sup> IVI, p. 447.

corse a volte dal sonno  
(*Un improvviso vuoto del cuore*, DA)

nel bicchiere di frodo  
tocca presto il suo fondo  
quest'allegria che vela la tristezza  
in cresta di tizzi sopiti  
sbalzati a noi da un più lontano fuoco  
(*Nel bicchiere di frodo*, DA)

Le tre metafore di DA, tutte estremamente elaborate, riflettono un'unica immagine: sottolineano una dimensione di esclusione e di separatezza incolmabile. Una forma letterale di distonia: la voce chiara che si trasforma in trapestio, i tizzi semispenti saltati da un fuoco vivo ma più lontano. L'idea cioè di essere lontani da un centro vitale, in una periferia che ovatta e attutisce i segni che giungono da un altrove denso. Si crea una solidarietà figurale-concettuale, una serie di immagini che rimandano ad uno stesso significato e abitua il lettore ad associarlo.

In SU56 cosa avviene? In realtà i meccanismi che abbiamo visto operare in DA risultano tutti perfettamente attivi anche qui, come pure si registra una notevole stabilità formale. Ragionando per tipologie troviamo ancora metafore concettualmente pregne, giocate come qui su una "crasi" materiale e temporale:

è tempo morto da spalare al più presto.  
(*Il tempo provvisorio*, SU)

Ancora allusioni ermetiche applicate a referenti ben concreti (nel prossimo esempio alle aspettative politiche referendarie):

Lampi di caldo, presagi,  
parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma  
(*La repubblica*, SU)

Ancora, infine, metafore che lavorano all'implementazione di un idioletto chiaro e riconoscibile, in continuità con DA, ripartendo dal tema della separatezza (anche giocate su meccanismi elementari come il rapporto io-paesaggio):

e non era più un lago ma un attonito  
specchio di me una lacuna del cuore  
(*Un ritorno*, SU)

in te [memoria], l'arco si tende dalla marina  
ma non vola la punta più al mio cuore  
(*Gli squali*, SU)

O, come abbiamo visto in *Diario bolognese*, dal tema della corruzione morale, dal crollo delle virtù umanistiche, in coincidenza con periodi storici "negativi" (la guerra in DA, il dopoguerra in SU56):

E presto delusi dalla presa  
gli squali che laggiù solcano il golfo  
presto tra loro si faranno a brani  
(*Gli squali*, SU)

Infine, sul grande tema dello sport come in *Mille miglia*.

In conclusione, Sereni (a parte la parentesi iniziale di PG), risulta periferico rispetto all'oltranzismo ermetico: le sue immagini puntano sempre alla chiarezza e alla compostezza formale. Sotto l'aspetto metaforico il suo è un ermetismo decantato. Intercetta però repentinamente un cambio di rotta formale, già dal '44-'45. Una ristrutturazione che si muove nel senso dell'implementazione concettuale delle metafore, di un salto di paradigma dall'oscurità alla difficoltà e infine nella capacità di costruire un sistema coerente e ricorsivo di immagini: un idioletto riconoscibile. L'altra grande capacità che gli va riconosciuta è di rimodulare in senso cognitivamente pregnante il repertorio ermetico, di farlo agire cioè anche in contesti diversi. Se da un lato rappresenta una continuità "riformistica", dall'altro non si può ignorare il potenziale "straniante" e l'originalità dell'operazione (sull'orma di Montale, s'intende). In definitiva Sereni accredita la sua posizione mantenendosi al "centro" dello spettro della poesia italiana (almeno per quanto riguarda le metafore), conservandone la lezione di *decorum*. Anche per lui il '45 è una soglia importante, una fase di ripensamento centrale per i suoi futuri sviluppi.

### *Sinisgalli*

La metafora non sembra essere lo strumento retorico privilegiato da Sinisgalli, almeno nella sua prima fase. Sia per ampiezza che per composizione formale, la figura presenta un indice di elaborazione basso. Come pure poco elaborato e sempre ben in rilievo sembra l'accostamento dei domini. Non è un caso che la maggioranza assoluta sia composta da metafore copulative, da catacresi aggettivali o verbali, da personificazioni o da trasformazioni di materiali in immateriali e viceversa. Cominciamo con ordine. In VV la presenza del dominio vegetale denuncia facilmente l'apparentamento simbolista, in costruzioni condensative per altro del tutto perspicue:

Nel debole riverbero uno stormo  
Di foglie risale il ciglio della murata  
(*Mi difendo a questa raffica*, VM)

Con la sovrapposizione uccelli-foglie; oppure, con la trasfigurazione degli alberi in barriere "frangivento":

L'albero ha rotto i legami dell'aria  
(*Il sole ti apre la mano superba*, VM)

O ancora la sera che assume le caratteristiche di un vegetale:

Fa radice la sera

E il suo acre sentore  
Mi risale sul dorso  
(*Qui accosto alla siepe*, VM)

Come si evince da questi passi, c'è un ampio spettro di metafore del primo Sinisgalli a basso contenuto concettuale, formalmente poco elaborate e che richiedono una partecipazione integrativa del lettore modesta. Tuttavia già in VM si può delineare un filone interessante, giocato sull'accostamento bizzarro o dichiaratamente comico, che concorre alla formulazione di immagini stranianti, spesso costruite su domini naturali:

La luna coi corni  
Rosei, appena spuntati di una vitella!  
(*Mi ricorderò di questo autunno*, VM)

La luna sanguina alle corna,  
mite settembre torna ai davanzi  
(*Imitazione della luna*, VM)

Il giorno avanza con passi di gallo  
(*Santo Stefano 1938*, VM)

Una ripresa di moduli *naïf*, già sperimentati, come abbiamo visto, da autori come Bertolucci, Caproni, Penna. Tuttavia sarà proprio questa linea ad avere maggior successo e ad essere implementata nelle raccolte successive: è qui che si coglie bene quel meccanismo di specializzazione e di distinzione che abbiamo tante volte incontrato in questi sondaggi. Lo straniamento comico assume il centro delle pratiche metaforiche, fondate sulla selezione di aspetti bizzarri o spiazzanti. Si veda ad esempio questa ampia perifrasi metaforica per descrivere l'apparizione di un ragno:

La muta cavità dell'aria  
Si ruppe, [...]  
E, come da un buco d'aria, come  
Da una serratura misteriosa che si fosse aperta  
In uno specchio, apparve crepitante  
Un piccolo grumo che non riusciva  
a contenere la sua forma, simile  
a un groviglio di capelli  
(*Crepuscolo di febbraio a monte P.*, NCE)

“è un idolo, un re che si diverte.”  
“un piccolo mostro che ci porterà fortuna”  
(*Crepuscolo di febbraio a Monte P.*, NCE)

Oppure la trasfigurazione di una chiocciola:

Anima cava in millenni di pioggia  
(*Versi per una chiocciola*, NCE)

Scheletro  
D'acqua notturna larva  
Di pietra  
(*Versi per una chiocciola*, NCE)

E di uno scorpione:

Esaltata tenaglia che il senno non arretra  
Se un fuoco la trasporta  
(*Lo scorpione*, NCE)

O ancora l'accostamento di domini metaforici viene a creare veri e propri ircocervi:

Sotto le verdi chimere, sotto l'ali  
Bagnate di due uccellicani  
(*Agli amici perugini*, NCE)

Sull'estrema mattina e il sonno verde  
Dei canidiadema  
(*Agli amici perugini*, NCE)

Le mosche cherubine sullo sterco  
Variopinto che starnazzano  
(*Mosche cherubine*, NCE)

Oppure rilevando gli aspetti inquietanti degli elementi vegetali più comuni:

Avremmo visto rifiorire gli occhi  
Delle fave  
(*Avremmo visto rifiorire*, NCE)

Come piccoli teschi  
Pendono le zuccone  
Dagli alberi funesti  
(*Frutteto*, NCE)

Infine attraverso l'accostamento comico e bizzarro:

Ogni stella è meno di niente,  
una mosca lucana lucente  
(*Sera d'agosto*, NCE)

E il sole già china  
Le sue pinne superbe  
(*Il fico verde e bianco*, NCE)

L'affermazione di queste tipologie metaforiche avviene in coincidenza del post '45. I segnali di un aggancio in VM, seppur presenti, sono troppo marginali per far pensare ad uno sviluppo. Lasciano semmai supporre una innovazione. Insomma anche Sinisgalli lavora alla costruzione di uno stilema, ad un marchio di riconoscibilità. Che ovviamente non si risolve solo nella produzione di un manufatto formale, quanto accede a una conquista di tipo cognitivo: la percezione del perturbante che si attiva anche in contesti feriali; la presenza del surreale che popola anche il quotidiano e il comico e che crea fughe ironiche, ma anche erotizzazioni "a bassa intensità" del routinario.

Ora se in NCE, il cui periodo di elaborazione coincide perfettamente con gli ultimi anni della guerra e il '47, si evidenzia uno sforzo di distinzione formale e di poetica, la raccolta successiva (VV) sembra confermare questa dinamica. Le pratiche metaforiche tendono a farsi numericamente più rade e tecnicamente ancora più esili (ormai si opera quasi solo per distorsione aggettivale). Tuttavia prosegue la tipologia di metafore "perturbanti-surreali". Si veda, sulla stessa scia, l'avvocazione di figure fantastico-mitologiche per descrivere il risveglio:

Fenice del nostro risveglio  
(*Fenice del nostro risveglio*, VV)

Fenice [...]  
Porta il limo sui vecchi triangoli  
E le tempeste sulle carte siccitose!  
(*Fenice del nostro risveglio*, VV)

O ancora l'accostamento di sacro e quotidiano:

Fenice [...]  
Porta il limo sui vecchi triangoli  
E le tempeste sulle carte siccitose!  
(*Fenice del nostro risveglio*, VV)

O ancora la torsione straniante e barocca di animali:

La stella forcuta  
(*Lo scorpione*, VV)

Come si è detto questa produzione metaforica trova base in una elaborazione a livello di poetica. L'evasione nel fantastico assume un profilo risarcitorio nei confronti di una realtà percepita come superficie compatta, omogenea e inscalfibile, come si evince da questi passi, a loro volta metaforici:

Ci ammonisce [la natura] con la ferrea  
Tensione del sereno,  
con la sua omogeneità senza uno strappo  
(*Febbraio dolce e amaro*, VV)

Dove è il sereno a risultare perturbante e a provocare segni di inquietudine. Un rovesciamento che può ricadere anche sulle psicologie:

[Noi] lastre senza gemiti, specchi senza memoria  
(*Da te, consumati tutti i segni*, VV)

Come si vede dunque, nel caso di Sinisgalli si può agganciare l'innovazione formale della metafora a una complessa ristrutturazione in sede di poetica e dunque a una implementazione cognitiva dei processi di condensazione. Da un punto di vista formale però, ciò che più interessa in questa sede, è che la spinta all'innovazione e alla costruzione di dispositivi rigidi, fissati su due categorie centrali in funzione distintiva, avvenga dopo il 1945. Inoltre, dopo questa altezza il problema di rappresentare l'accostamento dei domini non risponde più a una logica di maggiore o minore tasso di oscurità (fino ad allora prassi centrale quando non unica), quanto piuttosto operi sulla giustapposizione incongrua in chiave comica, o sulla produzione fantastica, cioè su una funzione "produttiva" della fusione tra domini. Insomma si trascurava l'opacità del messaggio e si opera per meccanismi stilistici diversi e innovativi. Sinisgalli è un autore che sul versante della produzione metaforica risulta realmente eccentrico rispetto alla massa del campione selezionato e definisce un polo su cui tornare a riflettere.

### *Altre figure*

#### Reticenza

Spingendoci idealmente sul lato opposto dello spettro retorico, indaghiamo ora le figure della reticenza, cioè su quei dispositivi linguistici che eludono la comunicazione frontale di un contenuto, optando per l'allusione ellittica e il suggerimento. Questo complesso di figure, che va dall'aposiopesi all'ellissi, ha una tradizione millenaria. Assume tuttavia un compito strutturale con la poetica simbolista dove, da Poe a Mallarmé a Valéry, si teorizza la necessità di una costante riduzione degli spazi informativi e di una ponderata sottrazione di dati a favore dell'ambiguità e della trasfigurazione del noto.<sup>193</sup> Recentemente le figure di reticenza hanno visto riprendere quota nella riflessione critica, soprattutto di scuola anglosassone, legata in particolare alla teoria della ricezione e alle successive formulazioni di una fruizione attiva dell'opera letteraria, che coinvolge il lettore non solo come *pars* passiva ma come attore che partecipa alla creazione del testo e del suo senso.<sup>194</sup> In questo solco si iscrive uno studio recente di Nicola Gardini, che indaga morfologia e funzioni della figura in una serie di testi in prosa che presentano una consapevole lacuna informativa.<sup>195</sup> In questo lavoro si persegue la solita linea retorica e formale centrata sull'analisi della struttura e degli impieghi,

<sup>193</sup> Per questi temi si veda il classico HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2002, in particolare pp. 99-107.

<sup>194</sup> Per una definizione della reticenza come figura che richiede integrazione da parte del lettore si veda la voce di CLAUDIA CAFFI, *Reticenza*, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1994. Per una panoramica sulle teorie del "creative reader" cfr. JONATHAN CULLER, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, Roma, Armando Editore, 2000, ID., *Sulla decostruzione*, Milano, Bompiani, 2003.

<sup>195</sup> NICOLA GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.



ponendo attenzione alle variazioni d'uso in diacronia (con particolare attenzione alla soglia 1945, *ca va sans dire*). Per questa ragione si opterà per la selezione di stringhe linguistiche limitate.

Cominciamo riflettendo sulle aposiopesi esplicite, cioè quelle segnalate da punti sospensivi. Bertolucci comincia a fare uso della figura solo da FN. Il trend, per altro, è discendente, cioè a dire subisce una costante diminuzione fino a TI, dove si rileva un lieve recupero. In FN l'aposiopesi è del tutto schiacciata su moduli tardo simbolisti: ha una funzione eminentemente evocativa, o di effetto di sfumato. Tipico è l'impiego memoriale, legato al tema dell'infanzia: «Le gaggie della mia fanciullezza / dalle fresche foglie che suonano in bocca...» (*Ricordo di fanciullezza*, FN); o l'uso descrittivo: «C'erano il ginepro aromatico / e le grandi felci fiere / e i misteriosi licheni...» (*A Ninetta*, FN); oppure ancora viene impiegata in funzione di sottolineatura simbolica: «i fiori si macchiano di sangue...», (*Amore*, FN). Brevi componimenti bozzettistici sono retti da un'unica aposiopesi, come in *Sera* (FN), anche a scopo di innesco narrativo. Questa situazione rimane statica: impieghi del tutto consimili si trovano in CI e LC. Un cambiamento significativo si nota invece in TI. Qui l'aposiopesi non solo ha un lieve incremento (contiamo cinque occorrenze, contro le tre delle raccolte precedenti), ma muta in modo significativo la morfologia. La figura segnala lacune della riflessione privata, reticenze del giudizio, o allude a un ragionamento pregresso non svolto sulla pagina: «Casarola / settecentesca salva dal colera / non dalle mode artistiche, cui forse // i monti e San Donnino non s'opposero...», (*Ringraziamento per dei mobili*, TI); oppure produce sottintesi che devono essere esplicitati e integrati perché ritorni il senso del testo: «ed io avevo accostato [il battente della chiesa] / che chiunque potesse con la mano sospingere...», (*Il riposo turbato*, TI); o infine, richiama una riflessione solo allusa, non svolta nel testo a cui tuttavia la complicazione dei nessi rimanda: «Ma se la pioggia cade / la camera si oscura...», (*L'amore coniugale*, TI). La figura dunque da TI comincia a segnalare due cose: la presenza di una psicologia *nel testo*, una funzione dunque “mimetica” e la profilatura di una psicologia che *eccede il testo*, una funzione per così dire “realistica”. L'aposiopesi imbastisce una “funzione personaggio”: attraverso lo stile concettuale, allude a un tutto segnalato dalla presenza lacunosa. D'altra parte, il testo comincia a richiedere una integrazione da parte del lettore: se l'allusività simbolista poteva accettare una risposta emotiva vaga, dagli anni Cinquanta l'aposiopesi richiede procedimenti concettuali rigidi. Il lettore dovrà integrare il testo per ricostruire le mosse ragionative dell'autore.

Calogero è l'unico autore del campione a non presentare alcuna occorrenza di aposiopesi esplicita. Il non detto passa attraverso altre configurazioni retoriche e mantiene tuttavia un uso costante e alto. Non sarà possibile in questo caso ragionare in termini quantitativi, proprio a causa della difficoltà a ritagliare una modalità univoca di reticenza e di laconismo che si esprima in modo ricorsivo. È possibile però tentare un approccio morfologico che ponga attenzione alla cronologia. Se ad esempio osserviamo una modalità tipica della prassi ermetica, come l'ellissi di persona, è possibile verificare come questa compaia in modo massiccio e sistematico solo da MQ e si intensifichi in CD. Lo stesso è possibile verificare per l'uso di strategie di aggiramento della nominazione diretta, attraverso indefiniti o parole contenitore: si registra una presenza sin dalle raccolte d'esordio («Penso alla cosa che non è stata, / l'unica cosa che piace a me», *Penso alla cosa*, 25p), fino alle ultime considerate («O scivola qualcosa / Accanto a una verde piega / Presso uno che sogna», *Non densa...*, CD); tuttavia a questa altezza le occorrenze specifiche si moltiplicano. Lo stesso laconismo si trasforma in indefinito: «Piamente / Raggela una cosa non detta», *So che non è da più*, MQ. Per cercare un impiego della reticenza irregolare ma con effetto retorico consimile, si possono osservare quei fenomeni che producono non detto, cioè alludono e insieme sottraggono informazioni al lettore,

per mezzo di manifestazioni di ignoranza da parte del locutore. Anche qui le occorrenze si fanno strutturali (nonché formulari) solo a partire da MQ: in questo caso però l'ambiguità orfica si personalizza, viene direttamente giustificata da una lacuna informativa dichiarata dall'autore, che attraverso questo espediente perde il privilegio dell'autorità lirica (come unico detentore del discorso), ponendosi "in rilievo": «Non so in quale artefatto / Rarefatto moto dei monti o pressoché simile», (*Se per poco odo*, MQ); «Non so che spiraglio, / Che fievole linea agevolmente rada, / Te morta, una siepe», (*Sogni*, CD); «Ecco, non so più / perché brevi ciglia erano nude / E s'assolano», (*Perché a nulla vale*, CD). In Calogero dunque si assiste ad una diversificazione tipologica notevole in diacronia, a un incremento generale delle strategie di reticenza e alla convergenza tra non detto e rilievo dell'autore-personaggio. Questo processo è d'altronde caotico: somma usi datati, come l'ellissi di persona, a usi più moderni, come si è visto per il caso di ignoranza autoriale. Forme di ambiguità orfica convivono dunque apertamente con un'ambiguità riferita, cioè attribuita a un personaggio.

L'impiego della reticenza in Caproni è databile con una certa sicurezza: nel nostro campione copre un spazio che va dal 1944 al 1958. Risulta attivo da PS, in particolare nella sezione *I lamenti* (che raccoglie i testi con la data più alta), fino a SP. Nella sua grande sapienza stilistica, Caproni riattiva una figura ingenua attribuendogli massima evidenza: lo fa quindi come segnalandola tra virgolette, con intenti in parte manieristici in parte oratori. Per questa ragione generalmente si accompagna a segni d'interpunzione (interrogazioni e esclamazioni) o a particelle fatiche. Anche la funzionalizzazione risulta molto precisa. Anzitutto la figura è associata a forme tendenzialmente poetiche (*I lamenti*, *Le biciclette*, *Stanze della funicolare*, *All alone*), a disposizione monologante. Segnala graficamente stati di dubbio e di sospensione del giudizio da parte di una psicologia ampiamente teatralizzata e enfatica, ma anche esclamazioni e interrogazioni retoriche: «E chi si salverà dal vento / muto sui morti – da tanto distrutto / pianto, mentre nel petto lo sgomento / della vita più insorge?...», (*I lamenti*, I, PE). Non accompagna più immagini evocative e opacizzate quanto piuttosto segnala una presenza allegorica: «Qua / dove il marmo nel sangue è gelo, e sa / di rinfresco anche l'occhio, ora nell'ermo / rumore oltre la bruna io quale tram / odo, che apre e richiude in eterno / le deserte sue porte?...», (*Alba*, PE). Infine ha un uso schiettamente narrativo; anche in questo caso però enfatizzando l'espressione, anticipando elementi dello sviluppo o creando *suspense*. Di questo uso si hanno testimonianze nelle *Stanze della funicolare*, in cui l'io racconta gli eventi in presa diretta; oppure interviene registrando il *continuum* («E i fanali...») e facendo ipotesi su di esso: «Forse qui è l'urto...», (SF, 2, PE). In Caproni, dunque, l'aposiopesi interviene solo a ridosso del '45: è completamente slegata dai moduli simbolisti, mentre risulta intimamente legata al sorgere di una soggettività teatrale di cui segnala incertezze e lacune; assolve a una funzione narrativa e accentua, ricalcandola parodicamente, la portata retorica dei testi. Mimesi e enfasi sembrano le funzioni precipue dell'attivazione dell'aposiopesi.

È possibile tracciare un percorso d'impiego della reticenza anche in Fortini. Dai sondaggi si evidenzia una crescita notevole in PE rispetto a un uso parco di FV. La datazione dei testi di *Poesia e errore* poi, ci permette di circoscrivere con maggiore precisione il periodo di attivazione del dispositivo: ha una funzione strutturante solo a partire dalla prima metà degli anni Cinquanta. Se questa è la descrizione quantitativa, occorre ora ragionare sulle possibili diversificazioni funzionali. In FV ha una ragione strutturante e spesso oratoria: costruisce interi testi, spesso viene assunta come figura di reticenza per evocare, da parte di una soggettività che si riconosce come guida intellettuale di una comunità, speranze o desideri. Anche per queste ragioni si lega ad altre operazioni retoriche

come anafora e parallelismi (*Quando*, FV), o viene collocata in posizioni di massimo rilievo (*Se sperando*; *La gioia avvenire*, FV). Un esempio molto tipico di impiego nella prima raccolta si ha in *Coro dell'ultimo atto*, dove la reticenza avviene per sostituzione del termine specifico con una parola-contenitore: «Conoscerà ciascuno una cosa vera».<sup>196</sup> Oppure ancora viene sfruttata in catene simboliche per aumentarne la portata evocativa: «La leggenda d'Europa è spenta, l'acqua / E' gelata nei fiumi, il borgo è chiuso / Porte e finestre e stalle, l'Uomo d'Arme / Sta sulla fonte di pietra del mercato / Col suo corno e la scure, le catene / Scendono sotto la neve...», (*Basilea*, 1945, FV). Insomma l'aposiopesi ha, nel primo Fortini, una funzione proiettiva e di ellissi della nominazione: allude e manca la definizione frontale del nucleo tematico e discorsivo dei testi. Un uso, per quanto contenutisticamente diverso, schiacciato su moduli formali di derivazione simbolista. Se dunque in FV le occorrenze dell'aposiopesi sono del tutto sporadiche, con PE la figura assume una posizione di rilievo, anche solo per una crescita quantitativa notevole. Preserva alcune delle funzioni già incontrate, ma aumentano le occorrenze in sedi privilegiate, come negli explicit; si affaccia anche un uso puramente grafico, a segnalare un non detto, una lacuna della comunicazione che attraversa le strofe, come ad alludere a un discorso continuo che sta al di là della pagina e di cui il testo è prodotto finale e ritagliato (*A una straniera*; *Una facile allegoria*; *Al di là della speranza*). Nella risposta a Pasolini ad esempio, l'aposiopesi grafica funge da marca realistica per ricordare che l'affiorare del discorso visibile è solo il segmento di un più ampio dialogo fra i due non trascritto sulla pagina. Oppure, sempre in funzione dialogica, mima i tic del parlato, a sorvolare dati inessenziali: «“Sono a Milano, Strobel tre, a un quinto / Piano, in periferia, nell'atrio un finto / Disegno al muro, un lume, un ascensore / Dove è vietato a tutti i fornitori / Entrare, e così via...”», (*Dialogo*, PE). Come si è già visto in Caproni, l'aposiopesi serve anche per segnalare la presenza di immagini dense, a valore allegorico: «Il cane lupo / Mostra le zanne, triste brutto, ai lampi / Del bar, alle bottiglie / D'oro...», (*Via Verri*, PE). In Fortini dunque, soprattutto nei primi anni Cinquanta si assiste a un impiego oscillante della figura di reticenza. Da un lato è ancora assoggettata ai moduli tradizionali, di ellissi di senso, cioè alla mancata nominazione frontale dei nuclei tematici; dall'altra funge da dispositivo di realismo: allude all'inezienza di una soggettività autoriale che trascende il testo e richiama tipologie mimetiche del parlato. Sempre però puntando a un recupero della dimensione formale, garantendo alla figura la massima evidenza nel testo.

Le scelte di poetica di Luzi suggeriscono una presenza massiccia di strategie retoriche atte a ridurre il carico informativo, quantomeno esplicito, che l'autore affida al lettore nei suoi testi. E in effetti pratiche di sottrazione di nessi logici, contrazioni metaforiche, produzione calcolata di allusione ambigua, sono all'ordine del giorno nella prima produzione. La lenta emancipazione dal *côté* orfico dovrebbe al contrario indurre un venir meno di quelle tecniche. Se però ci atteniamo all'analisi della sola aposiopesi, i dati rivelano una situazione alquanto diversa. Questa figura ha avuto un tasso di impiego sempre basso; solo dal '52, con PD, assume una posizione di rilievo nell'universo retorico luziano. Come si è accennato, la quota ridotta della figura nella prima produzione non deve

<sup>196</sup> La parentela, o l'aria di famiglia, che questa operazione intrattiene con moduli simbolisti, orfici o addirittura ermetici, è documentabile attraverso una serie di passi paralleli: «Sprazzi di cielo in una via tortuosa / Infinita e lontana come un desiderio / D'amore, una torbida cosa / Fiorita sopra un triste viso serio», [Calogero, *Sprazzi di cielo*, 25p]; «Era il mattino una facile cosa / Così lanciato nel cielo spazzato, / Cominciava con semplicità paurosa / Di morto resuscitato», [Rebora, *Mattino*, MI]; «Domani qualcosa ci mancherà / Come una moneta del respiro», [Matacotta, *Non bisogna seppellire la vita*, UT].

stupire: varie tecniche di lacunosità informativa sono attive sin da BA, tuttavia hanno meccaniche e finalità differenti rispetto a ciò che si afferma in seguito negli anni Cinquanta. Nella prima produzione assumono di norma una funzione evocativa («Nel profumo / dei mastici s'appanna il lago, sfugge / il sentiero...», *Terrazza*, BA); oppure allentano i cordoni della semantica attraverso parole-contenitore o indefiniti, evitando così la nominazione diretta: «E qualcuno le chiama / più avvolgenti dell'aria e delle rose», (*Passi*, AN), «Questo al di là dell'anima che muore», (*Città lombarda*, AN). O ancora, creano complessi verbali inestricabili, pure macchine di oscurità: «Degli opali pesanti indugia il vecchio / Orrore della mia vita», (*Città lombarda*, AN). Con *Primizie del deserto* si può realisticamente parlare, per Luzi ancor più che per altri autori, di un netto cambio di paradigma. Le figure di reticenza, di ellissi e di sottrazione di informazioni, assumono altro contenuto e funzione. Anzitutto occupano lo spazio del monologo interiore, segnalando i limiti della riflessione e registrando il suo farsi in presa diretta: «Io sono qui, persona in una stanza, / uomo nel fondo di una casa, ascolto / lo stridere che fa la fiamma, il cuore / che accelera i suoi moti, siedo, attendo. / Tu dove sei? Sparita anche la traccia...», (*Nella casa di N. compagna d'infanzia*, PD), «Solo vorrei, non come fiume freddo, / Come fuoco che comunica», (*Lungo il fiume*, OV); oppure si inseriscono nel dialogo o nelle forme di colloquio e esprimono speranze e desideri, rimarcando una funzione di sottinteso privato, alludendo cioè a un insieme di informazioni comune agli interlocutori ma sconosciuto ai lettori: «Ti spero salda al primo ramo...», (*Versi dal monte*, PD), «Ti spero in qualche porto...» (*Sulla riva*, OV). Infine l'aposiopesi si rileva centrale nella strutturazione epifanica: «Sì, voci non più udite si risvegliano, / squittii, versi d'uccelli a stormi, strida...», (*Nebbia*, PD), con una chiara ripresa dai moduli montaliani. Funzione di sospensione narrativa, mimesi della riflessione dell'autore personaggio, effetti di realtà privata nella scrittura dialogica. Dal punto di vista formale l'aposiopesi espande i suoi impieghi, assecondando un processo di continuo raffinamento stilistico in Luzi, che si muove nel segno di Montale. Anche in questo caso, la data in cui l'evoluzione prende piede è inscrivibile nei primi anni Cinquanta.

L'uso dell'aposiopesi in Franco Matacotta non sfugge all'uniformità che sta emergendo in questo sondaggio. Da un impiego moderato in PO e la completa assenza in FR si passa al picco di *Ubbidiamo alla terra* (1949). Il dato appare significativo perché la figura compare in un contesto di superamento della stagione orfica (pienamente accolta in PO) e della fase neorealistica di FR. Anche in PO le strategie di reticenza sono canoniche e in parte sovrapponibili a quelle che abbiamo individuato nel primo Luzi. Con *Ubbidiamo alla terra*, Matacotta si sposta invece su un piano di evoluzione ulteriore; qui l'aposiopesi assume un ruolo strutturante: la ritroviamo spesso in incipit o in explicit; come in Luzi enfatizza le sentenze espandendone la portata semantica, e come in Caproni, accompagnandole con segnali fatici: «Ah i morti in noi finiscono di morire / Assai più che in loro e la migliore parte / Di noi con loro sparisce per sempre...», (*Sardegna*, NA). La reticenza emerge anche come apoftegma o come puro uso grafico, a marcare una lacuna discorsiva, una mancata registrazione del monologo (o del dialogo) con effetto realistico: «...Siamo / Murati nel dolore e poco ai morti / Resta in noi di dolcezza», (*Ricordo del bambino di Milis*, NA). Anche in Matacotta, dunque, si evidenzia una crescita della figura che si attesta a ridosso degli anni Cinquanta. Una crescita che si muove sui binari del formalismo (con una rinnovata attenzione ai tempi forti del testo) e dell'innovazione tecnica. L'aposiopesi, come già si è visto per altri autori, comincia a fungere da dispositivo formale atto a segnalare che il discorso sulla pagina è la registrazione parziale di una riflessione o di un colloquio che avviene al di là di essa.

Penna è senz'altro l'autore che più di tutti ha lavorato con le forme del non detto. Pur giocando con il repertorio dell'ambiguità simbolista e ermetica, ne ha sempre rifiutato i risultati retorici. In lui la lacuna ha molto più a che fare con il sottinteso e con modalità autocensorie. I sondaggi confermano questo quadro critico, come confermano la costanza dell'impiego. La produzione che va da P a A contempla usi che si pongono su gradi di innovazione crescente. Condivide con la prassi ermetica l'impiego descrittivo: «(E la notte d'aprile chiari astri / e nuovi cuori sempre riconduce...)», (*Nell'alto arido eremo*, P); l'enfaticizzazione delle sentenze: «Forse è detto che l'amore umano / vano non debba rimanere mai...», (*E' forse detto*, P); o ancora, la sostituzione della nominazione frontale con formule generiche e indefinite: «E l'anima si leva in una vaga / Certezza», (*Dorme sul lento carro*, P). Penna sin dagli esordi ha sfruttato anche la vocazione narrativa della figura, proprio attraverso la capacità di produrre *suspense* e ritardare le informazioni: «E m'imbattevo / in cari visi sconosciuti... e poi / nella portineria dov'ero andato / a cercare una camera ho trovato...», (*Ero per la città*, P). E ha ragionato intensamente sulla possibilità di costruire figure di reticenza giocate sul sottinteso, per cui la sottrazione di informazioni avviene sempre all'interno di un contesto comunicativo in cui i riferimenti sono chiari sebbene latenti: «Ma resta al bacio tenue ancora / il giovinetto immobile: già sogno...», (*Il sole che ha brunito*, P); «E' bella giovinezza e basta un poco / Di vino e poi vedete cosa fanno. / I miei ragazzi dapprima sì fieri.», (*E' bella giovinezza*, A). SGV, il «libretto marginale»<sup>197</sup> che raccoglie testi dal 1949 al 1955, si segnala per uno spostamento o per un'evoluzione dell'impiego retorico. Dal sondaggio si evince come tutte le modalità simboliste incontrate in P e A recedono, mentre crescono notevolmente tendenza narrativa, complicazione concettuale e formalizzazione. Il cambio di paradigma ruota sulla sostituzione dell'ambiguità con il sottinteso. La lacuna informativa si associa ora a riflessioni svolte dall'autore personaggio, o occorre in situazioni aneddotiche del tutto realistiche; taglia cause o conseguenze di un atto mancato, allude a stati emotivi indicibili: «Io devo scendere ed è forse un bene», (XI, SGV); anche rimarcando la reticenza con ripetizioni e giochi di parole che producono effetti comici: «Poi ne ridemmo insieme tutti e tre / Ognuno all'altro tacendo un perché, / Uniti da quell'ultimo perché / Che lecito sembrava a tutti e tre», (XIII, SGV). O ancora in forma di interrogazione privata, che allude a dubbi e censure su stati emotivi sconvenienti o illeciti: «Cosa venivo io a fare con voi sassi e barattoli vuoti? / L'amore era lontano o era in ogni cosa?», (XXV, SGV). Anche in Penna dunque gli anni attorno al Cinquanta segnano un ripensamento retorico notevole: alcune modalità operative dell'aposiopesi tranquillamente attive tra gli anni Trenta e Quaranta perdono consistenza e validità: il cambio di progetto direziona il non detto dall'ambiguità irrisolvibile al sottinteso (come per altro in Fortini), la figura di reticenza ha un *surplus* di complicazione concettuale come pure subisce un trattamento retorico insistito.

Grazie alla datazione dei testi è possibile avvicinare con maggior precisione il nostro oggetto retorico: Roberto Rebora comincia a sfruttare le potenzialità della reticenza solo dopo la prima raccolta; l'aposiopesi ha una presenza massiccia con DA, che raccoglie testi dal 1940 al 1949. L'uso è ancorato ai moduli ermetici: sottolinea l'ambiguità di formule indefinite («La tristezza rammenta / un proibito colore, una rinuncia / gelida e convulsa», *Forse questa è la voce*, DA); aumenta l'evocatività di catene descrittive («e dai boschi vicini le figure / d'angeli vani tentano la morte; / e ancora... / altri, ben altri segni», *Sanbostel*, DA); o ancora ha una funzione di ripresa, a puntellare il testo e aumentarne il tasso di incertezza (Una voce dice: è tardi... / [...] / E' tardi..., *Frammento*, DA). In un testo datato 1945 troviamo un uso inedito: asseconda forme di incertezza tipiche della comunicazione orale («Voglio spiegarmi...», *I morti nelle guerre*, DA). In un altro componimento

<sup>197</sup> S. PENNA, *Nota alle Poesie*, Milano, Garzanti, 2013<sup>7</sup>, p. 222.

del '45 troviamo l'aposiopesi associata alla riflessione personale, impiegata cioè per descrivere lo stato emotivo inespresso del personaggio locutore: «(Son stanco, / non riesco più...)», (*Nel cielo quel vuoto...*, DA). Queste modalità nuove per la poesia di Rebora non scalzano però le usuali meccaniche della figura, che permangono attive nei testi di DA, mescolate alle nuove: si rileva dunque un intreccio retorico, produttivo quanto incerto, nel Dopoguerra. Una svolta evidente si avrà solo con la raccolta successiva, *Il verbo essere*. In VE sui 18 testi presi in considerazione abbiamo quattro occorrenze della figura, un uso significativo. La definizione degli spazi retorici, delle modalità di impiego, a questa altezza (1953-1956), è già decisa. Gli usi che abbiamo visto attivi in DA, di origine simbolista, sono stati riassorbiti, mentre prevalgono le modalità più aggiornate. *Con la cometa* comincia con una aposiopesi esplicitamente ermetica: «Sono nato con la cometa minacciosa...». Questa formula posta in incipit diventa però nel testo l'innescio per una riflessione metapoetica di disconoscimento frontale dell'orfismo e della deriva soggettivistica e narcisistica che questo induce: l'uso retorico avviene allora come tra virgolette, ha un impiego ironico e parodistico, di secondo grado. Un'aposiopesi narrativa apre *Cronaca*; qui il non detto si traduce in una forma di *suspense*, che prepara a un'epifania mancata. Siamo in piena orbita montaliana: «Un terzetto di vivi sereni / percorre l'asfalto illimitato / della periferia annunciatrice / dove la meraviglia / è l'isolato amore / stretto nell'impermeabile scuro / sui marciapiedi deserti.../ e l'autocarro che svolta lo trascina / nel quotidiano aspetto di deriva...». Da ultimo, ancora una reticenza narrativa allude alla dimensione di perdita e di sconfitta di un destino personale, anni dopo un momento significativo: «Undici anni dopo...», (*Una sera*, VE).

Se dal sondaggio nella produzione di Rebora si evince una netta cesura negli impieghi della reticenza, che passa attraverso un disconoscimento delle pratiche retoriche ancora in vigore fino al '45, un percorso diverso, più frastagliato e meno *tranchant*, si verifica in Sereni. Al di là di qualche uso sporadico in FR, gran parte dell'impiego si concentra nella produzione tra il 1942 e il 1946 confluita in *Diario d'Algeria*. È uno dei primi autori del campione a comprendere che le figure di reticenza non hanno solo una funzione di incremento dell'ambiguità e di allentamento semantico. Al contrario, l'uso dell'evocatività è sempre legata al recupero del ricordo biografico o alla proiezione desiderante di una psicologia: «O mia vita mia vita ancora ansiosa / d'un urbano decoro...», (*Risalendo l'Arno da Pisa*, DA). La lacuna dunque in Sereni è precocemente legata alla costruzione di una soggettività privata e realistica. Come pure realistico è il contesto discorsivo in cui spesso l'aposiopesi è inscritta, discorsi diretti o scambi dialogici che mimano la natura lacunosa del discorso verbale: «Venivano ombre leggere – che porti / tu, che offri?...», (*Troppo il tempo ha tardato*, DA). Oppure, il non detto fa leva su dati storici che tutti possono integrare (emotivamente o dal punto di vista dei sottintesi politici): «Maggio portò, come sempre, tedeschi...», (*Frammenti di una sconfitta*, DA). La natura realistica della figura non la rende particolarmente adatta a coprire posizioni di rilievo. Precocemente eccentrica rispetto alle modalità dominanti d'impiego, all'aposiopesi non vengono lasciati grandi spazi per una evoluzione ulteriore negli anni Cinquanta. La figura subisce una regressione nei testi che andranno a comporre la prima sezione degli *Strumenti umani*: ritornerà solo dopo il '57 nelle prove maggiori (*Ancora sulla strada di Zenna*, *Il male d'Africa*, *Una visita in fabbrica*), con una complicazione concettuale inedita.

I percorsi stilistici, guardati dalla specola dell'aposiopesi, non sono tutti uniformi. Non puntano cioè tutti all'innovazione, o alla distinzione da una modalità di scuola. Il caso di Sinisgalli è significativo. Non dimostra grande dimestichezza con la reticenza, almeno nella sua forma più esplicita; tuttavia, dal punto di vista delle occorrenze segue l'andamento degli altri autori del campione: un uso molto parco nei testi composti tra il 1931 e il 1941, un completo riassorbimento tra

il 1942 e il 1946 e una riemersione nei testi successivi, fino al 1956. In VM assistiamo a due usi innovativi, non schiacciati sulle norme della *koinè* simbolista. In *Lo stesso fatuo alone*, inserita in un contesto di dialogo con l'assente di stampo molto montaliano, l'aposiopesi figura tra parentesi, a registrare un dato realistico con effetto simbolico: «(Entro lo scroscio della grondaia / Una voce diletta...)»; oppure segnala un "a parte" del pensiero, una riflessione verosimilmente d'autore che si aggiunge alla descrizione: «*Forse la vita è bella...*», (*Naia noia*, VM). Qui l'aposiopesi ha dunque inequivocabilmente una funzione realistica e psicologica. Con VV, la regressione è evidente sia sul piano formale, con testi interamente costruiti su figure di reticenza (*Il grido arabo*, *Fiume storpio*), secondo una prassi tipicamente ermetica; sia dal punto di vista della funzione retorica: la reticenza segnala forme di effusività e di allentamento semantico; è impiegata spesso alla fine di catene descrittive; oppure sostituisce parole contenitore a termini specifici per eludere la nominazione frontale, come, ad esempio, in *Giuseppe brucia i roveti*: «Cerca gli umidi segni / sotto i massi di macigno». Come si evince da questo sondaggio, l'aposiopesi se da un lato si appiana alla tendenza condivisa dal campione di aumento delle occorrenze, dall'altra registra un movimento di ritorno agli impieghi ermetici. Ciò che interessa però è che anche in Sinisgalli è documentabile un cambiamento retorico dell'aposiopesi. Attorno agli anni Cinquanta si crea cesura e un cambio di progetto: la reticenza aumenta le proprie occorrenze, viene impiegata più spesso in funzione di rinforzo strutturale costruendo interi testi o andando a puntellare porzioni in evidenza, e muta la natura funzionale (da realistica a effusiva). In quest'ultimo caso però, la direzione imboccata è opposta a quella prevedibile. Parentesi

La parentesi è «l'inserzione di un segmento di discorso entro un enunciato».<sup>198</sup> Nell'articolazione mutuata dal Lausberg, Mortara Garavelli la include tra le figure di pensiero per mutamenti d'ordine attraverso inserimento. Il Gruppo di Liegi la ascrive tra le metatassi (figure che modificano la struttura della frase) per aggiunta: la linea centrale del testo o della frase viene spezzata da elementi annessi che si frappongono tra le sue parti o che la fanno deviare dalla sua direzione iniziale.<sup>199</sup> Figura dallo statuto ambiguo, tra retorica e funzione grafica, la parentesi, o più propriamente l'inciso, è stata oggetto di una ricca teoresi. Recentemente le indagini di Luca Cignetti indagano il fenomeno dal punto di vista delle relazioni che produce tra piani testuali secondari e principali e sugli effetti polifonici.<sup>200</sup> Per fermarci al solo ambito italiano, l'inciso ha visto recentemente, anche in grazia di un uso amplissimo e difforme nella produzione neoavanguardista e dintorni, un'attenzione notevole anche da parte degli studiosi di stilistica particolarmente attenti ai fenomeni poetici.<sup>201</sup> In ambito poetico in effetti la casistica d'impiego copre uno spettro d'uso molto più vasto della semplice diversione sintattica: assume ad esempio funzioni tonali sul modello del parlato, moltiplica le voci del discorso, o crea connessioni tra più testi di una raccolta. Ha insomma non solo valore linguistico, ma funge da dispositivo tematico e discorsivo. L'inciso è segnalato da marche grafiche precise:

<sup>198</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, op. cit., p. 255. Ma per uno studio specifico degli aspetti stilistici si veda anche EAD., *Studi sintattico-stilistici sulle proposizioni incidentali*, Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1956, pp. 135-174.

<sup>199</sup> GRUPPO M, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1970, pp. 113-114.

<sup>200</sup> LUCA CIGNETTI, *L'inciso. Natura linguistica e finzioni testuali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

<sup>201</sup> Si pensi, fermandosi ai casi noti, all'uso esacerbato dell'inciso in autori come Zanzotto, o nel Caproni a partire da *Il muro della terra* o il Sanguineti di *Laborintus*. Per Caproni si veda da ultimo l'ottima panoramica offerta da NICCOLÒ SCAFFAI, *Una costante di Caproni: l'«uso (in un certo modo) della parentesi»*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a c. di Davide Colussi e Paolo Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 113-136.

parentesi, lineette, virgole. Per non disperdere eccessivamente l'analisi ci concentreremo su quelli introdotti dai primi due elementi, tralasciando i casi, più ambigui e meno evidenti, tra virgole.

Bertolucci, che stiamo apprezzando essere un autore molto sobrio nelle scelte retoriche, ha un uso molto moderato dell'inciso. Comincia a entrare stabilmente nel suo repertorio solo con LC. Qui si registra l'impiego più massiccio e insieme la più ampia diversità tipologica, che andrà scemando in CI e TI. La prima considerazione stilistica è che la parentesi ha, pur nelle diverse declinazioni tematiche, una funzione prettamente diversiva: serve a frazionare cioè la continuità del discorso principale. Questo avviene anzitutto con la vocazione descrittiva, che può esprimersi in funzione di indugio elegiaco, per accumulo di immagini memoriali come ne *I morti*: «La fragile spoglia degli alberi (quelle / gaggie e siepi deserte e solitarie) / trema per un volo troppo raso di passerì, è il tempo più grigio», con conseguente effetto di distrazione sintattica; oppure attraverso una più complessa ipotiposi, che occupa un'intera strofa: «- brilla nel raro sole in un giocondo / tremito il borgo familiare, qualche / cane e ragazzo gironzola attorno / al carrozzone aperto, in pace assorta / pende l'estrema fioritura della smorta / campanula nella ruggine del muro-», (*Versi scritti in autunno*, LC). L'inserito descrittivo può però racchiudere giochi testuali più complessi, come il caso di analogia-correlativo oggettivo in *Sequenza familiare*: «(le rondini tornate attendono a nidi / nell'ombra d'un portico, fresco approdo)». Accanto a questa modalità riposa anche la frattura discorsiva prodotta dall'inserimento brusco di un'appellazione diretta per richiedere una complicità da parte dell'interlocutore privilegiato: «da noi dietro casa ricordi / le piante che l'inverno / serbano mele fredde per l'inverno?», *In casa e fuori*, TI; oppure la parentesi ha la funzione di un "a parte" riflessivo che si configura come interlocuzione solo ipotetica: «(Addio, addio, / uscito dallo specchio dove vai? / Oh, vicino, se si ode il tuo / parlottare indistinto, ma lontano / come se le nostre spoglie ormai / giacessero presso quelle che sono / chiuse nel muro sbiadito)», *Lettera da casa (inviando dei versi a Giorgio Bassani)*, LC. Infine si registra l'uso di incisi accessori, che accludono specificazioni o impressioni soggettive come in *A uno storno*, LC: «Già il giorno (e la stagione) declina». La parentesi in Bertolucci dunque ha una funzione essenzialmente sintattica, di scomposizione della linea discorsiva principale: ha un effetto di rottura e complicazione della "monodia lirica". Anche per questo gli incisi sono sempre posti in luoghi non marcati del testo. È da sottolineare la sua presenza solo a partire da una certa soglia cronologica, coincidente con il "secondo tempo" (tardi anni Quaranta, primi Cinquanta).

Anche nel "secondo tempo" di Calogero si registra un'immissione nello strumentario formale dell'inciso nelle sue varie forme, mentre abbiamo una sola occorrenza nelle raccolte degli anni Trenta. Ciò rende ardua anche la definizione di una linea di sviluppo precisa. La tipologia più presente è senz'altro legata alla modalità dell'aggiunzione: innesta elementi descrittivi e evocativi o di ripetizione fonica nelle catene di elenchi ermetici, rompendone però il tipico effetto inerziale attraverso l'uso grafico e il cambio di tono: «Chi era / Sonora (s'ignora o s'annoia) la ridente / Signora nelle cui vene scorre / Inerte un suono di sughero?», *Dialoghi muti*, MQ. Oppure ha una funzione straniante, introducendo nel corso di una descrizione un piano discorsivo del tutto inedito. Si veda quest'esempio con appellazione diretta di un soggetto del tutto ambiguo e ellittico: «Come ellera / ti conduce per mano un vaso argenteo / Di fiori (ma tu non rispondere)», *Piccolo tulipano*, MQ. Accanto a questo uso, del tutto complanare alle più tipiche modalità ermetiche, si registrano impieghi meno scontati che operano per diversione e frantumazione del principio di unità lirica: è la forma della glossa o del commento. Le parentesi introducono direttamente la voce autoriale per correggere o precisare il discorso, attraverso brevi notazioni, a volte accompagnate da verba dicendi, con un effetto realistico e feriale: «tacito mormorò la sua parola / su le rive del cipresso, e non passò / più di lì, giù,



il vento / - fu una fiammata, confesso - / non posò più il piede», *Era sospiro ombroso*, CD; o ancora per fare del testo una registrazione in presa diretta: «(Non sarà più lo stesso tra poco)», *Signore*, PS. Infine spezza la monoliticità del discorso lirico con l'inserimento di un piano dialogico, interpellando e rispondendo a obiezioni di un terzo: «Perché, -sebbene tu dici ancora- / io non so quale pura essenza non vola», *Quando da l'essere*, CD. La parentesi in Calogero non ha carattere strutturale (non si rintracciano occorrenze in posizioni forti): ha una funzione chiaramente accessoria e viene sfruttata soprattutto in chiave estetica. Infine va sottolineato l'uso oscillante e non riassumibile in una tendenza unitaria che coinvolge l'inciso: funge da dispositivo di aggiunzione, in armonia con le consuetudini ermetiche e al contempo opera per una frattura del discorso lirico che passa per la messa in rilievo del locutore (attraverso glosse e commenti) e per una esposizione realistica (non priva di sfumature ironiche) del piano discorsivo che si attua attraverso una serie di pratiche veridittive (uso di verba dicendi, messa in dubbio delle capacità percettive e dichiarazione dei limiti cognitivi). Negli anni Cinquanta si assiste dunque a un ampliamento dello spettro retorico che coinvolge una serie di figure prima del tutto assenti; nel novero scomposto delle funzioni svolte, la parentesi registra però con chiarezza due tendenze: 1) diversione sintattica e 2) rottura del principio di autorità lirica.

Caproni è l'autore del campione in cui si individua l'impiego più costante e con maggiori occorrenze dell'inciso. Lavora più di tutti a fare di questo strumento, che si bilancia tra uso retorico e uso grafico, un momento di innovazione stilistica centrale. Nel giro d'anni che passa da CA a SP si verifica un'evoluzione di modalità d'impiego molto elevata: tutto ciò indica un lavoro costante da parte di Caproni, una continua revisione dei propri istituti stilistici. Queste considerazioni portano a individuare quattro momenti che coincidono con quattro modalità prevalenti d'impiego delle parentetiche. Il primo tempo va da CA a FI; qui la figura esprime un contenuto in linea con gli usi ermetici: aggiunzione di dettagli lirici ampiamente metaforizzati («(macchie d'indaco appena / celesti), *Spiaggia di sera*, CA»), o di innesti gnomico-sapientziali («(Gli uccelli sono sempre i primi / pensieri del mondo)», *Prima luce*, CA)<sup>202</sup>. Interviene altresì un uso grafico della lineetta, in funzione puramente diversiva, che frantuma la continuità tonale-enunciativa del discorso: «e più non sera / del tuo transito breve / in me che quella fiamma / di lino – quell'istantaneo / battito delle ciglia, / e il pànico del tuo sorpreso / - nero, lucido - sguardo», *Incontro*, BF. Anche questa modalità vedrà un incremento notevole nelle raccolte successive, dove assumerà una funzione ben maggiore, di tipo strutturale. In CR ad esempio lo stacco grafico-parentetico servirà da meccanismo di smorzatura dei giochi fonici, di attenuazione ironica della rima: «Trabocca / nel mio cuore la piena / dei tuoi giorni perduti, / dei miei giorni vissuti / senza spazio – con pena», *Quale debole odore*, CR. Sempre in CR abbiamo il primo caso in Caproni di testo completamente inscritto tra parentesi: *Era un grido nel grigio*. In questo caso, come nota Scaffai, l'uso dell'inciso ha una funzione interna all'architettura della raccolta, crea una successione di tipo seminarrativo, in cui il testo funziona da tassello della serie. Come pure si registra l'uso dell'inciso in funzione dichiaratamente polifonica: rompe l'unità descrittiva del testo e apre uno spazio occupato dall'interpellazione diretta, di tipo dialogico: «(Per i miei anni finiti, / un attimo lì fosti umana / - sciogliesti la corda più tesa / che più da me t'allontana. / [...])», *Tarquinia e sulla spalletta*, CR. Ma è con la sezione dei *Sonetti dell'anniversario* che la

<sup>202</sup> Per quest'ultimo esempio Scaffai parla di «meccanica dello spostamento» che «nasce in stretta correlazione con la questione del punto di vista» e conclude che, considerato che questo procedimento è attestato già nella prima raccolta, l'«elemento dialettico e multiprospettico» non è «il punto di differenza tra il primo e il secondo Caproni», NICCOLÒ SCAFFAI, *art cit.*, p. 115. Tenderei invece a non feticizzare il dato: questo procedimento è usuale nella produzione di molti autori tra gli anni Trenta e Quaranta. La funzione multiprospettica, che approda ad esiti polifonici, si attiverà in modo esplicito e consapevole in Caproni solo più tardi, con CR.

parentesi trova una forma del tutto innovativa e pervasiva. In parte per ragioni tematiche, in parte per pura sperimentazione formale, l'inciso (essenzialmente nella forma grafica della lineetta) assume la funzione di continua frammentazione del discorso: garantisce un incedere sincopato e dilemmatico, proprio dello stile lacrimevole. Dopo CR l'indice di innovazione accelera ulteriormente: Caproni cambierà notevolmente usi e forme nel giro di pochi anni. Il terzo momento coincide con PE. Un segnale di cambiamento nell'uso retorico della figura ci viene fornito dallo stesso autore: «L'uso (in un certo modo) della parentesi credo che apparisca per la prima volta nell'*Ascensore* (1948)».<sup>203</sup> Qui assumerà una funzione altamente drammatica e teatrale, con giochi polifonici, scarti del pensiero, scambi tonali e enunciativi. Schematizzando abbiamo due usi costanti: il primo, prossimo a quello già individuato nei *Sonetti dell'anniversario*, svolge il compito di frammentazione fatica, tendente alla dimensione teatrale dell'enunciazione (come si evince dalla serie *I lamenti*); il secondo è la "microparentesi": introduzione di sintagmi, spesso singole parole, generalmente in duplicazione. Nota acutamente Scaffai: «La duplicazione, specialmente se associata come qui alla funzione metalinguistica, serve a Caproni per sottolineare il passaggio dalla percezione al "commento" [...]; è il presupposto per fare della microparentesi, frequente nel Caproni maturo e tardo, uno spazio di polifonia interna al soggetto; figura grafica di uno sdoppiamento, se non proprio di una scissione: non esattamente dell'io, che trattiene presso di sé il controllo del punto di vista, ma dei tempi o forse dei livelli della percezione».<sup>204</sup> Inoltre in PE la parentesi ha la funzione di «attivatore di allusività interna»: richiama il codice simbolico messo in piedi nella raccolta per sottolineare giochi significanti. È un espediente direttamente allocutivo, che chiama in causa il lettore senza mediazioni.<sup>205</sup> L'ultima evoluzione si ha in SP. Anche qui sono due le istanze centrali. La prima ha a che vedere con la dimensione perennemente precaria della serie testuale, dedicata alla madre, dei *Versi livornesi*: garantisce alla trafila narrativa la natura di brogliaccio "in farsi" aggiungendo notazioni marginali o accludendo elementi dal gusto comico, come in *La stanza*: «Ragazzi in pantaloni corti / e magri, lungi i Fossi, / aizzandosi per nome / giocavano, a pallone. // (Annina li guardava / di sottocchi, e come / - di voglia – accelerava / l'ago, che luccicava!)». La seconda vede un incremento delle microparentesi già incontrate in PE. Leggiamo ancora da Scaffai: «Il raddoppiamento di elementi discreti, per esempio in SP ha un effetto di rimuginazione, un pensiero in due tempi, che rende concettualmente centrale ciò che è, di per sé, semanticamente accessorio. [...]. La voce resta quella di un "io", ma si stratifica, arrivando fin quasi a smentirsi e contraddirsi; una voce che, soprattutto, si mostra cosciente di sé, si riascolta dall'esterno, si sente pensare».<sup>206</sup> Attorno agli anni Cinquanta avviene dunque un cambiamento importante che investe l'uso delle parentetiche. Anzitutto registriamo un incremento quantitativo rimarchevole e un'esplosione degli impieghi retorici. Inoltre assistiamo a un vero e proprio cambio di paradigma: da PE l'inciso non lavora più, o non solo, sugli aspetti formali (aggiunte liriche, cambi tonali), quanto semmai agisce sulle modalità enunciative: le espande notevolmente (dal registro drammatico, al comico, al

<sup>203</sup> Lettera di Giorgio Caproni a Luigi Surdich del 2/11/1975 in GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998, cit. in SCAFFAI, *art. cit.*, p. 122.

<sup>204</sup> SCAFFAI, *art. cit.*, p. 120.

<sup>205</sup> Un esempio, già sondato, si ha in PE, *A Rosario*: «Lascero la mattina / (la mattina, non l'alba) / coi passerì che hanno calda / anche se grezza la voce». La correzione in parentesi, viene a specificare il carattere "positivo" della fase del giorno in contrapposizione a quello mortuario e minaccioso dell'alba com'è sostenuto simbolicamente nel testo d'apertura di PE, *Alba*.

<sup>206</sup> SCAFFAI, *art. cit.*, pp. 128-129.

brogliaccio semi-orale, al flusso coscienziale) e critica, attraverso la natura provvisoria del discorso, sempre soggetto a notazioni e correzioni, il principio di monoliticità lirica.

Tre tempi possiamo individuare in Fortini quanto a uso degli incisi. In FV si registrano solo tre occorrenze, facilmente apparentabili alle pratiche ermetiche. Le parentesi introducono nel discorso un piano secondo, in cui si inscrivono elementi di oscurità: accade in *Sulla via di Foligno*, dove la parentesi in clausola innesta un'informazione innovativa e non risolvibile in termini perentori: «(Grida, grida una voce / Altissima il suo nome).», e in *La rosa sepolta* dove il “cambio di progetto” insiste anche sul passaggio dalle coordinate spaziali a quelle temporali, sempre lavorando su un'immagine simbolica: «Dove saranno gli ori delle pupille / le tenebre, le voci – quando traverso il pianto // Discenderanno i cavalieri di grigi mantelli / Sui prati senza colore, accennando.». Mentre in un testo eccentrico, sul modello del *plazer*, *La buona voglia*, l'inciso ha una funzione aggiuntiva dal gusto comico: «-e anche vorrei / Che parlasse senese o perugino.». Le solite datazioni poste in calce ai testi di PE permettono di esaminare in dettaglio lo spostamento d'uso nel tempo. In effetti già nei testi con data più alta (1946-1952) si verifica una escursione da valutare. Qui le occorrenze dello stilema si fanno più consistenti e compaiono nuove tipologie d'impiego. Accanto dunque a una meccanica “diversiva”, di introduzione cioè di piani discorsivi separati, a funzione opacizzante, straniante o simbolica, l'inciso assume anche una ragione di raccordo e di ripresa logica del periodo; asseconda e giustifica un processo in atto di complicazione sintattica e assolve a un compito di ordine. Un esempio molto chiaro, dove l'introduzione dell'elemento grafico assume un ruolo ordinatore (ma al contempo di ripresa enfatica), evidenziando la principale contro la superfetazione dei dettagli è in *Il primo*: «Fu un giorno, Zaghi agosto, / soldato, ucciso ai tiri, / disteso, ovatta nei fori del naso, / tra scarponi che frusciavano – il primo.». Un uso complanare, ma estremo si ha in *Piazza degli affari* del 1952. Qui un'unica subordinata temporale di ben venti versi, che gioca con la sintassi ermetica (i tipici elenchi descrittivi ellittici), viene spezzata graficamente per introdurre la principale composta da un unico verbo: «Ora che il canto della città si è quietato / [...] // - cammina.». Ma la parentesi ha in questa fase anche una funzione “polifonica”: rompe il piano discorsivo attraverso l'introduzione di uno spazio dialogico in cui il soggetto poetante riprende la parola dopo averla affidata ad altri: «- Ma tu mia gloria, misura d'umiltà, / donna mia eguale, perdonami / se t'ho insegnato il tempo / che ci porta lontani // Ieri ancora era mattina / ero solo nel mio giardino», (*Da poco mi sono*, PE). La terza fase, che per comodità possiamo delimitare tra il 1953 e il 1956-7 vede una vera e propria esplosione, tipologica prima ancora che quantitativa, dell'inciso. Si può parlare chiaramente di una forte innovazione che insiste specificamente sul piano degli usi retorici. Mentre cominciano a essere sempre più lontani gli impieghi che dialogano con la tradizione ermetica, vediamo profilarsi modalità inedite. Anzitutto ora ha una funzione di frattura del discorso: innesta frammenti “difficili” o del tutto oscuri (generalmente a valenza simbolica e in catene asindetice) su un piano discorsivo realistico e referenziale. In *Tomba dei Rosenberg* ad esempio: «Gli occhiali di lui, le scarpe della madre, mandateli / -a piedi nudi, corona e unzione, regina- / alle cataste dei depositi KL, / ai musei di filo spinato [...]»; o ancora in *American renaissance*: «La smisurata natura che dalle pietre / tedesche beati demoni ci tesero - / acque di popoli, selve di storia, spazi / aperti a noi, di tempesta». Ancora una funzione ordinativa, cioè di scansione dei piani discorsivi si individua in *Giardino d'estate, Pechino*, dove l'inciso in questo caso non veicola straniamento quanto un più naturale snodo riflessivo introdotto dalla particella avversativa, che racchiude il nucleo di verità del testo: «Ogni cosa fu detta, il pesce e il monte / la campana di guerra, il vino e il pianto / e questo lago dove barche vanno / tanto sottili che un giunco le celsa. / Basta un attimo solo a non esistere - / - ma nulla in me, in nessuno si

interrompe / finché, remoti, siete anche per me.». Un uso atipico in Fortini, ma che segnala un'importante circolazione di usi e stilemi nel gruppo indagato, si ha con il testo *Fra parentesi* del 1955. L'intero componimento, come segnalato dal titolo, è un unico "a parte" in cui l'autore propone una riflessione metapoetica e interdiscorsiva sul valore della poesia e di quanto è andato dicendo nei testi precedenti. Un impiego identico a quello trovato in Caproni. Mentre identico a quello bertolucciano (cfr. *Per A. A. Soldati pittore in Parma*) è la scomposizione espressionistica del discorso in un testo di dedica e "occasionale" (e dunque parodico-mimetico: cioè che riprende stilemi dell'autore omaggiato) come *A Delio Tessa*: «Lo squinzàno del trani / e il Supermoka qui, / (case signorili, / condomini a fine aprile) / gli acidi delle bronzine / (dissaldano i binari)». Infine si individua un uso aggiuntivo e specificante dell'inciso, impiegato anche per introdurre micro informazioni o precisazioni. In contesto dialogico, come a recuperare un tono orale o dettagli realistici in *A Boris Pasternak* («Il quadro di vetri, notte e sobborgo che entra / - mentre da un'ora d'Italia ti parlo-»); o in chiave di specificazione ironica, che sfrutta in funzione contrastiva plurilinguismo, linguaggio commerciale e sacro: «Gesù / parlava con l'accento del pontefice / - high fidelity- nel microsolco», (*Weltgeschichtlich*, PE). Anche in Fortini dunque in fase post '45 si evidenzia uno spostamento di paradigma: ancora una volta si rileva un aumento quantitativo e qualitativo di figure retoriche; ancora una volta si evidenzia un arricchimento tipologico inedito dopo una fase di sostanziale omogeneità. Dalla monoliticità dell'uso ermetico ("diversivo" e straniante), si passa a modalità d'impiego legate a dinamiche molteplici: aggiunzione (realistica, ironica, espressionistica), ordine (ristrutturazione sintattica); interdiscorsività, polifonia.

Luzi utilizza l'inciso in modo marginale e discontinuo. Sarebbe del tutto inutile valutare la maggiore o minore presenza della figura in diacronia: ne risulterebbe una linea continuamente oscillante. È invece possibile, come per Fortini, individuare tre fasi d'impiego in base alle differenze tipologiche. In piena fase ermetica, con AV, la parentesi ha una caratura tutta formale. Un uso schiettamente grafico, ad esempio, si individua nella pratica di porre tra parentesi il titolo dei testi: (*se musica è la donna amata*), oppure (*esitavano a Eleusi i bei cipressi*). Altra prassi consueta è quella di sfruttarne le qualità di "diversivo tonale": ha cioè lo scopo di rompere l'effetto da catena inerziale tipico dei testi ermetici (interamente costruiti su elenchi ellittici e proposizioni giustapposte); questi innesti poi vengono spesso riempiti ancora con giochi analogici e forme metaforiche. In *Passi* ad esempio, l'inciso interviene a movimentare la sintassi bloccata sull'iterazione per tre strofe consecutive dell'interrogativa: «Ma ormai dove sono / - oltre il Lete bisbigliano – gli amici / per le strade segrete / con le mani serene e vagabonde?». Meccanismo identico in *Periodo*, in cui la parentesi aggiunge informazioni del tutto pleonastiche: «un albero increscioso ventilava / - pari la sua raggiera e il suo dolore- / le tue vesti sul sasso delle strade». Un primo spostamento nell'uso è documentabile in BR e PS, raccolte entrambe pubblicate nell'immediato dopoguerra. Qui l'inciso acquista una dimensione propriamente sintattica e una funzione ordinativa: ancora una volta è possibile istituire un parallelo con quanto rilevato per Fortini. In *Un brindisi* l'uso dell'inciso serve a ribadire, in un giro sintattico complesso, il soggetto della frase, chiudendo in perfetta orchestrazione una serie di parallelismi e di inversioni che riprendono in epanadiplosi la frase incipitaria del testo: «Il tuo viso talora può riflettere / lo screzio abbrividente delle siepi di lauro / [...] / i capelli assopiti nel lume vegetale / anche questo talora può riflettere – il tuo viso». In *Figura* l'inciso grafico serve a segnalare l'ordine alterato della proposizione, con marcatura a sinistra: «L'immagine improvvisa della terra / i vestigi e le impronte dove un velo / di polvere è caduto – sul tuo volto / [...] / ...appare e si consuma». Ma, oltre a una veste grafica e al ruolo di puntello nella costruzione geometrica, l'incisiva ha anche

una funzione discorsiva importate: prepara e introduce uno snodo ragionativo che accede al nucleo di verità del testo: «Quante ombrose dimore hai già sfiorato, / anima mia, senza trovare asilo: / [...] // - ma guarda come il volto / puramente contiene il suo destino / a volte ti levavi rischiarata / dalla ragione, a volte ti eclissavi // Vivi, incredibilmente ti fu dato», (*Quante ombrose dimore hai già sfiorato*, PS). Nei componimenti scritti attorno alla metà degli anni Quaranta la parentesi ha dunque una funzione ordinatrice e di messa in rilievo della struttura sintattico-ragionativa: un passaggio legato al profilarsi, in Luzi, di un “stile concettuale”, che come si è visto interessa anche Fortini. Il terzo passaggio di fase si ha in coincidenza di PD e OV. Qui il meccanismo di funzionamento non sembra essere né estetico, né di ordine, quanto piuttosto aggiuntivo. Il dato da rilevare è che l’aggiunzione si specializza da un punto di vista tematico. Le parentesi e l’inciso inseriscono glosse e commenti orientati in due direzioni. La prima lavora in termini “metadiscorsivi”: ragiona sulla veridicità e sulla possibilità stessa dei discorsi, in termini formulari e topici («Che ci somiglia è il modo delle cime / nell’ora – quasi non si può pensare né dire – quando su steli invisibili / tutt’intorno una primavera strana / fiorisce», *Uccelli*, OV), oppure mettendo in dubbio la plausibilità delle proposizioni, attribuendole a terzi o trasformandole in luoghi comuni («Tu che spezzi la servitù e l’orgoglio / - dicono – della sofferenza», *Nel mese di giugno*, OV). La seconda tipologia lavora invece a inserire autocommenti, desideri, speranze e riflessioni autocentrate, esponendo così il profilo realistico del locutore: «E’ più chiaro che mai, la sofferenza / penetra nella sofferenza altrui / oppure è vana / - solo vorrei non come fiume freddo, / come fuoco che comunica...», (*Lungo il fiume*, OV); oppure ancora interviene nel discorso a sottolineare frammenti importati per l’io: «Il tempo, / il tempo medica le piaghe, / ché all’uomo, dici, è forza porre fine / alle lacrime, è forza cominciare / ogni giorno –questo è più acuto strazio - / e la vita può darsi nella cenere», *Villaggio*, PD. Nella prima metà degli anni Cinquanta la parentesi ha dunque in Luzi una funzione eminentemente realistica: garantisce spazi al locutore e rompe la monoliticità del discorso lirico. Ciò che viene detto è ora sottoposto a protocolli di falsificabilità, di giudizio o di critica.

Attraversando il caso di Maticotta, che ha un impiego della parentesi praticamente nullo (occorrendo in soli due testi su tutta la produzione considerata) nonché scontato (completamente schiacciato sui moduli ermetici)<sup>207</sup>, occorre analizzare il lavoro di Sandro Penna. Per quantità e per diversità di soluzioni formali il poeta perugino dimostra anche nell’uso di questa figura doti retoriche sorprendenti. Nella sostanziale omogeneità stilistica che attraversa tutta la sua opera, le parentesi registrano un decadimento nel tempo: da un impiego corposo in P a un lento regredire fino a SGV. Anche le funzioni, sebbene ancorate a una certa modularità, vedono tuttavia uno spostamento di paradigma. In P dichiara la propria natura anzitutto estetico-formale. Ciò è chiaro osservando che spesso interviene a alleggerire, attraverso la spezzatura tonale, la catena fonica: «Il vento ti ha lasciata un’eco chiara, / nei sensi, delle cose ch’ài vedute / - confuse – il giorno», (*Autunno*, P). Un uso, questo, che si protrae almeno fino a A. In *Entro l’azzurro intenso di un meriggio d’estate* assistiamo a un gioco virtuosistico: «Non sono minacciate / le cose. E nondimeno, lontano come il sole, / e

<sup>207</sup> La presenza più consistente si ha nel testo che apre la prima raccolta, PO, *Abbozzo per una nascita della terra*: la parentesi coincide sempre con la misura strofica e ha funzione estetico-tonale per un verso, di aggiunzione di immagini oscure e metaforiche dall’altro: «(Di serpi cieche avvolta / L’ombra ignava s’intana)»; o ancora: «Sui rosei meli labbra luminose / Le rame mattutine lambivano». La seconda e ultima occorrenza si ha nel testo *Naialuna*, nell’omonima raccolta. Qui l’inciso aggiunge informazioni accessorie: in realtà funge, in modo tutt’altro che raffinato, da zeppa metrica, come riempitivo dello schema ritmico-prosodico da canzonetta popolare: «Notte e giorno sempre uguale / pel soldato – la brughiera / splende bruna -».

vicino, in sé vive – di sé solo – il mio amore.».<sup>208</sup> Ma l'inciso ha anche una funzione più propriamente sintattica e di ordine. In *Il balcone* assume un effetto rallentato e di ricomposizione della struttura alterata della frase: «Sorprendeva il fanciullo in avventure, / entro libri lontane, dalle ville / il monotono canto delle serve / - e la noia verse della primavera.». Oppure riveste un compito strutturale come in *Notte: sogno di sparse*, dove l'inciso spezza l'ordine discorsivo ordinario per inserire una pseudo-sentenza riassuntiva in clausola: «Oh stelle in corsa / l'amore della vita!». Infine in P si rintraccia anche una modalità più propriamente aggiuntiva: si introducono dettagli accessori, impressioni, similitudini, o anche notazioni realistiche e narrative («su la riva del mare / sorgeranno / - nati in silenzio come i suoi colori - / uomini nudi e leggeri che vanno», *Se la notte d'estate cede un poco*, P). Questa ricchezza tipologica muta di segno nelle raccolte successive. Accanto alla natura estetico-formale appena vista, si profilano usi differenti. Anzitutto la parentesi assume specifiche funzioni “tonali” e di registro, facendosi spazio del comico e del prosaico: «Nella mia età di mezzo (né giovane né vecchia)», (XXV, SGV); o ancora: «E' il nobile sesso. E poi, di questo, / sola un'età (nobile sì, ma fresco!)», (*E' il nobile sesso*, A). Oppure emerge un uso che fa dell'inciso l'ambito della notazione psicologica, spesso riferita al locutore: «Come dorme il fanciullo / entro di sé nel sole e non ricerca / alcuna cosa – io non cerco il fanciullo.», (*Forse la primavera sa che sono mie*, A); oppure ad altri: «Pensa / - con quella luce che viene dai sensi / dai sensi ancora appena appena tocca – / in quanti modi adoperar si possa / una cosa ch'è nuova e già non tiene», (XI, SGV). Infine accoglie anche frammenti che rompono il flusso discorsivo, inserendo immagini opache o del tutto oscure che intrattengono un rapporto contraddittorio con il primo piano: «(La fattoria / ha calde ombre / comuni. E l'uomo.)», *Lucenti spalle*, A; o ancora, con riferimento ambiguo e ellittico e con un dettaglio che chiarisce poco: «(Il suo odore, la sera, come un cane / sporco e fedele dopo le campane)», (XXIII, SGV). Dunque in Penna, nella sostanziale continuità degli usi, si registra uno spostamento a partire da A e in particolare da SGV, in cui l'impiego formale cala e viene affiancato da un uso decisamente “pluristilistico”; la figura si specializza in spazio destinato a precise forme discorsive: notazioni psicologiche, commenti comici o inserti oscuri.

A parte un'unica occorrenza in MI, l'uso dell'inciso in Rebora è tutto nella raccolta *Dieci anni*. Seguendo la datazione dei testi, è possibile circoscriverne ulteriormente la comparsa e datarla tra il febbraio del 1944 e l'ottobre del '47. Date e raccolta di certo significative, perché assecondano un passaggio più generale di poetica. Se dunque non sarà possibile analizzare sviluppi in diacronia, è però importante valutare le ragioni e le funzioni di questa introduzione. Al di là di un uso aggiuntivo, in cui vengono introdotte notazioni secondarie, spesso sfruttate in funzione estetica di movimentazione del dettato («Sorridente scuoteva / i capelli neri parlando verso me / (e il fermento, attorno, del cuore)», *Un giorno*, DA), la parentesi in realtà assume un indirizzo preciso. Questo indirizzo è definibile come un'alterazione dei registri discorsivi: la parentesi o l'inciso, inseriscono nel testo uno spazio per la locuzione diretta, sia essa d'autore o di un personaggio. Attraverso interrogazioni, riflessioni, forme dubitative, si immette dunque nel dettato un elemento di drammatizzazione. Un esempio si ha in *I morti delle guerre*, in cui una voce difficilmente sovrapponibile a quella autoriale (più verosimilmente uno dei morti nelle guerre) irrompe nel discorso per esprimersi in prima persona: «-Mi pento. Mi costringe la notte / nel mio corpo gonfio. Voglio

<sup>208</sup> La piccola notazione inserita in inciso rende, anche graficamente, un doppio settenario (a sua volta quadripartito), con una scansione speculare degli ultimi tre sintagmi “in sé vive”, “di sé solo”, “il mio amore”. In più “solo” attiva una catena fonica ricca di echi interni in soli tre versi: sono-sole-solo-amore. La scelta dell'inciso documenta un modo di fare poesia tipicamente penniano: l'uso della perizia tecnica è continuamente sottoposta ai protocolli di una sprezzatura sapiente e rasoterra; con il cambio grafico-tonale evita di appesantire la sequenza fonica e di renderla ridondante e troppo palese.

spiegarmi... / Oh quel mattino nei tuoi occhi / d'estate! Mi stanca l'immobilità-». Oppure in *Nel cielo quel vuoto...*, in cui è l'autore stesso a prendere direttamente la parola per esternare uno stato psicologico personale del tutto realistico, rompendo così l'unità discorsiva del testo: «(Son stanco, / non riesco più...)». O infine in *A guardare nel fango* dove l'innesto del discorso diretto viene a spezzare l'unità della frase: «A guardare nel fango le profonde / pianure accavallanti i segni / di un'intenzione remota... - ascolta / le vene irose di un vento gettato / da te sopra una sponda... Ma quale / nome ancora consente a te? – hanno / desolate distanze nel ruotare / di nubi e nell'incerta natura / di gesti fondi ad imitare serpi / nell'acqua». Insomma anche in Rebora la parentesi ha una funzione drammatica e di alterazione dei registri discorsivi. Il fatto che ciò accada nei dintorni del '45 spinge a confermare quanto questi sondaggi stanno profilando: una riconfigurazione generale degli usi formali nell'immediato dopoguerra che si muovono su direttrici comuni.

Sereni ha un uso costante della figura, che si infittisce però nei testi degli anni Cinquanta. La capacità di costruire un sistema retorico rigido e ritagliato su esigenze di poetica, rendendolo di fatto raffinato e originale, si coglie bene anche nell'analisi dell'inciso. Si nota infatti una tendenza all'iterazione di un modulo standard che emerge già in FR. È un meccanismo di frazionamento, anche grafico, del discorso e prevede l'aggiunta in clausola di un'immagine ulteriore, a volte coerente, spesso spiazzante, sempre con effetto enfatico e perentorio: «Opaca un'onda mormorò / chiamandoti: m ferma –ora / nel ghiaccio s'increspò / poi che ti volgi / e guardi / la svelata bellezza dell'inverno», (*Inverno*, FR). Identico schema rintracciamo in DA: «Mentre tu dormi e forse / qualcuno muore nelle alte stanze / e tu giri via con un volto / dietro ogni finestra – tu stessa / un volto, un volto solo / che per sempre si chiude», (*Città di notte*, DA). Ciò che interessa ai fini del discorso è che questa fissità modulare viene funzionalizzata in SU a scopi mimetico-realistici: l'uso della diversione discorsiva comincia a descrivere quel tipico “cambio di progetto” proprio del parlato o della riflessione continua. Compare in strutture ipotetiche («E fosse pure uno zampettio di galline - / se chiaro cantava l'invito / di una bava celeste nel giorno fioco», *Nella neve*, SU), oppure serve per accentuare la natura realistica del colloquio («Dillo tu allora se ancora lo sai / che sempre sono il tuo canto, / il vivo alito, il tuo / verde perenne, la voce che amò e cantò - / che in gara ora, l'ascolti?, / scova sui tetti quel po' di primavera / e cerca e tenta e ancora di rassegna», *Finestra*, SU). Accanto a questa mutazione se ne aggiunge un'altra: l'inciso si fa spazio specifico, ambito di raccolta per dettagli realistici e notazioni prosaiche, perdendo dunque con FR la sua natura essenzialmente estetico-formale. Ma soprattutto diventa spazio privilegiato per notazioni psicologiche autoriferite: «Spunta a sera tra i tetti di città / - e chiuso sto in me, fasciato di ribrezzo.», (*Finestra*, SU). Anche in questo caso, sebbene alcuni cenni dello spostamento in corso siano individuabili già con DA, è con SU che il sistema si stabilizza.

Chiude la teoria Sinisgalli. L'inciso ha per l'autore lucano un ruolo preminente nelle prime due raccolte mentre scompare con VV: anche in questo caso possiamo dire che nei primi anni Cinquanta qualcosa cambia nel sistema retorico. Tuttavia l'uso della figura è dinamico anche nel passaggio dalla prima raccolta considerata alla successiva. Come in molti casi già osservati, nei testi elaborati tra il 1931 e il 1942 che compongono VM la parentesi ha una funzione prettamente tonale e aggiuntiva: movimentata la sintassi orfica, smorzando l'effetto di eco fonico e offre ulteriori spazi per le immagini analogiche e metaforiche: «Prima / voce (poi chiara un'ala / che s'apre) la luce è sui rami / deserta», (*Non si consola di frondi*, VM). Non mancano tuttavia, anche a questa altezza, usi più smalizati, in cui l'inciso fraziona la riflessione lirica per inserire dettagli descrittivi o simbolici. È significativo che ciò accada in un testo “montaliano” come *Lo stesso fatuo alone*, in cui si allude all'attesa frustrata di una figura femminile. La seconda raccolta però, che contiene testi scritti a

ridosso del '45 offre maggiori spunti di riflessione e documenta una inversione stilistica notevole. La parentesi si specializza in una direzione ormai nota: ha una funzione, più che formalistico-tonale, di diversificazione dei registri. In particolare l'inciso accoglie elementi prosastici, come termini "tecnici" («*carosella, granoturco, granofino*»), *Lucania*, NCE); oppure annotazioni realistiche e colloquiali («Per vestire i defunti / (non c'è nessuno più abile di lui), *Paese*, NCE»; «-saranno trascorsi dieci anni / e poco più-», *Crepuscolo di febbraio a Monte P.*). La parentesi preserva la sua funzione aggiuntiva ma cambia di segno: non funge più da moltiplicatore di immagini orfiche, quanto da segno linguistico di contenimento di registri alternativi; ad esempio ironico-parodici, come in questo caso: «(Il Tempo ha zampe di gatto / ha i denti dei gatti romani)», *Elegia romana*, NCE. Tra il '45 e i primi anni Cinquanta interviene dunque un cambiamento notevole dopo una stasi durata oltre un quindicennio. Dopo la stagione ermetica che ha bloccato gli usi figurati la retorica si rimette in modo orientandosi, come si evince da questo sondaggio, sull'ordine dei testi e su tensioni pluristilistiche.

## Sentenze

Le forme brevi hanno avuto una discreta fortuna tra i letterati italiani del Novecento. Volumi di massime, aforismi, pensieri, occupano almeno per la prima metà del secolo un posto di rilievo nel panorama delle scritture artistiche.<sup>209</sup> Se pensiamo all'uso retorico che di queste figure se ne è fatto vengono alla mente i nomi di due poeti diversi e a loro modo centrali nella storia della poesia contemporanea: Saba e Montale.<sup>210</sup> La concentrazione degli studi letterari sul problema del restringimento lirico in poesia e in particolare sull'analisi di ciò che si sta affermando come "postura dell'io" (un approccio disomogeneo che intende indagare come si esprime la soggettività lirica all'interno dei testi, proprio in grazia di un principio di "liberazione" dalle istituzioni canoniche che prescrivono forme stereotipate di locutore), tende a sottovalutare la presenza diffusa di marche che alludono a un uso del testo poetico ancora in chiave "prescrittiva" e "performativa"; a modi cioè per cui il testo esibisce, in modo più o meno raffinato, più o meno mascherato da espedienti tecnici, una verità, un insegnamento, una definizione, insomma una istruzione al lettore sotto forma di massima, di sentenza, di motto. La poesia, come proveremo a valutare, non ha mai dismesso una funzione propriamente didascalica. Non ha mai dismesso una dimensione informativa o addirittura performativa; in una parola non ha mai smesso di insegnare una verità pubblica. Da questo punto di vista, torna utile la metafora abusata del testo come campo di forze, in cui convivono tensioni, spinte e contropinte.

Lausberg definisce la sentenza un «*locus communis* formulato in una frase che si presenta con la pretesa di valere come norma riconosciuta della conoscenza del mondo e rilevante per la condotta

<sup>209</sup> GINO RUOZZI, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Pisa, Editrice libreria goliardica, 1992; *Teoria e storia dell'aforisma*, a c. di G. Ruozzi, Milano, Bruno Mondadori, 2004; *La scrittura aforistica*, a c. di G. Cantarutti, Bologna, il Mulino, 2001; *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, a c. di M. A. Rigoni con la collaborazione di R. Bruni, Venezia, Marsilio, 2006.

<sup>210</sup> Saba, come noto pubblicherà nel '46 una raccolta di prose brevi dal titolo *Scorciatoie*. Per queste questioni si veda G. RUOZZI, *Favole, apologhi, epigrammi, scorciatoie, raccontini: la morale breve di Umberto Saba*, «Rivista di letteratura italiana», 2008, n. 1, pp. 121-128. Per la situazione in Montale cfr. ETTORE BONORA, *Sentenze, motti, aforismi nella poesia di Montale*, in *La lingua scorciata: detto, motto, aforisma*, «Quaderni di Retorica e Poetica», 2, 1986, pp. 175-184.



di vita o come norma per la vita stessa».<sup>211</sup> In effetti questo termine ha più un valore generico, assomma cioè una serie di figure specifiche: la massima, il motto, il proverbio, l'aforisma (a sfumatura definitoria) e l'epifonema (sentenza usata in *explicit*). Tutte queste figure sono accomunate da un'unica funzione: rendere pubblico un messaggio, esplicitare un contenuto di carattere universale. Possono avere però caratteri diversi quanto alla forma e all'impiego. Possono essere espresse in forma assertiva, in forma interrogativa o ancora esortativa; possono essere spese per ragioni documentarie (ad esempio per testimoniare una certa attenzione alla cultura popolare), per ragioni didattiche o come espediente metanarrativo. Questo studio non avrà carattere descrittivo: non sarà un regesto sistematico. Proveremo come al solito a dare conto di una funzione in ombra della poesia italiana (quella appunto del magistero) e a ragionare sulle tendenze in diacronia: su come cioè si modifica e funziona questa figura alla ricerca di un'ipotetica "funzione '45".

Se dovessimo tracciare un grafico per descrivere l'impiego della figura nel nostro campione, questo assumerebbe l'aspetto di una V. A uno sfruttamento modesto nel primo periodo, tra anni Trenta e primi Quaranta, succede un decennio di sostanziale riassorbimento per poi riemergere con forza nella prima metà degli anni Cinquanta. Scendendo nel dettaglio si individuano tre tendenze: la prima raggruppa gli autori in cui la figura è totalmente marginale, descrive una continuità nel non uso (Caproni, Bertolucci, Sereni); una seconda discendente (che coincide con Rebora) e una terza di accrescimento nell'ultima fase che assomma tutti gli altri autori.

La rielaborazione poetica di Bertolucci passa anche da un riassetto formale che cade, come noto, tra la pubblicazione di *Fuochi in novembre* e le raccolte del '51. Il suo esordio, tra l'impressionismo dei *fauves* e accenni *fumiste*, tiene sempre a bada tensioni pedagogiche e sentenziose. Quando trovano espressione, ricadono in formule stereotipe di ascendenza ermetica e dal basso contenuto concettuale: «Assenza, / più acuta presenza» (*Assenza*, SI); «La tua ostinata fronte vince le tenebre», (*Elegia prima*, FN); «Amore a me vicino / di tua crudeltà mi consola» (*Amore a me...*, FN). Nella seconda fase la figura recede del tutto, ma ciò che sembra andare in crisi è la possibilità di un discorso pedagogico in poesia. Le forme sentenziose vengono allora impiegate per esprimere contenuti popolari e infantili: «Ci vogliono molte viole / per farne un mazzetto odoroso», (*I bambini, dopo scuola*, TI); oppure si ricorre alla formula definitoria e in questo caso le proposizioni si fanno induttive e si uniformano attraverso l'impiego costante di marche circostanziali (deittici, avverbi temporali), che segnalano un sapere costruito sui dati dell'esperienza privata: «La felicità è in questo / corso paziente », (*Sequenza familiare*, LC). Ciò che invece aumenta notevolmente è l'uso di formule perentorie, poste in posizione forte (generalmente in *explicit*). In Bertolucci si rileva dunque, nel superamento dell'impostazione paraermetica un recupero di clausole e di proposizioni lapidarie esteticamente rilevati a scandire le parti in evidenza dei testi. La soluzione narrativa e autocentrata, in cui il soggetto riflette su di sé e sulla propria esperienza, si risolve in una tendenza da "elegia borghese": gli usi perentori sono legati al tema del tempo, della finitudine e della ripetizione esistenziale: «la nostra vita / variano appena le dolorose feste del cuore / le memorie che migrano come nuvole», (*Idilli domestici*, LC).

In Calogero le sentenze in 25p hanno un'azione definitoria, generalmente applicata a una serie ritagliata di ambiti: ad esempio al tema esistenziale, completamente rielaborato in termini metaforici; oppure a questioni di "filosofia morale" di derivazione stoica, o ancora al tema della vita come menzogna, o agli uomini come individui inautentici, mossi da altre forze, o infine, alla trascendenza e di ciò che giace fuori della vita, avvertito come potenza estranea e minacciosa. In CD le sentenze

<sup>211</sup> HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, pp. 219-220: 19.

assumono una formulazione fissa e si inseriscono particelle attenuative (forse, a volte, non mi pare...); oppure compaiono marche narrativizzanti attribuite a persone e inserite in forme dialogiche: «la vita che tu amavi non è più quella...», «non mi pare...», e si concentra sui temi dell'atonia e dell'inganno (la vita inautentica, le verità ingannano). È chiara la tendenza all'aumento costante delle occorrenze e soprattutto la funzionalizzazione a scopi narrativi e psicologizzanti: con MQ sono cioè in modo sempre più stringente associate all'espressione frontale di una psicologia.

Per cercare forme sentenziose in Caproni bisogna ricorrere a strategie di aggiramento. Il motto o l'espressione definitoria si ritrovano solo di rado in forma pura. Ciò dipende in parte dalle scelte di poetica, dal *naïf* degli esordi all'intenso sfruttamento di pratiche narrativizzanti e allegoriche in fase matura. L'espressione frontale di un sapere morale o latamente esistenziale si schermisce continuamente e passa sia per filtri di intensificazione oratoria e drammatica in *I Lamenti* (in PE), con la sua controparte ironica; sia per sprezzature dettate dall'*understatement*. Per questo, sebbene la dimensione pedagogica e dichiarativa si intensifichi col tempo, trovando il suo picco in PE, è sempre tenuta a bada da una serie notevole di strategie attenuanti: dalla metaforizzazione intensiva, alla narrativizzazione, alla attenuazione del personaggio che dice "io" (espressioni dubitative, continue interrogazioni...). Come nel caso di Calogero dunque, la tensione concettuale che si esplicita in termini frontali, è soggetta a continue torsioni retoriche: nel caso di Caproni scegliendo una via di fuga nell'eccesso declamatorio e nell'enfasi drammatica. La poesia nei primi anni Cinquanta riconquista spazi "pedagogici" ma lo fa applicandovi un forte grado di formalizzazione.

Come si è visto anche nella sezione dedicata ai destinatari, Fortini è senza dubbio l'autore che più di tutti ha operato per fare della poesia uno spazio di pronuncia di verità pubbliche. La sua funzione di intellettuale passa anche e soprattutto attraverso la produzione estetica. Non è un caso, dunque, che sia tra gli autori che più sfruttano le potenzialità della sentenza e dell'epifonema. E non sarà un caso anche la progressione evidente che si nota nel passaggio da *Foglio di via* a *Poesia e errore*, frutto anche di una riflessione poetica che andava conducendo assieme al circuito bolognese di «Officina». In effetti tra le due raccolte non solo c'è uno scarto quantitativo evidente quanto un riaggiustamento in corpo ai testi. Le sentenze assumono posizioni di rilievo, tendono a coprire sedi centrali o di explicit. Tutti gli epifonemi schedati, per altro, sono stati rilevati in PE. Anche in Fortini aumenta la propensione all'autocentrimento (cioè a dire che passano per una messa in rilievo del locutore, che si profila dall'anomia dell'io-lirico simbolista-ermetico, la cui voce è indistinguibile dal testo stesso) delle sentenze attraverso l'uso di marche del parlato ("ma tu sai bene", "voglio dire") e alla formalizzazione attraverso raddoppiamenti e parallelismi fino ad assumere una tonalità perentoria e formulare, con complicazioni logiche anche notevoli («La negazione della negazione / Oltrepassa e disprezza», *American Renaissance*, PE). In PE comincia a profilarsi al contempo un fenomeno che coglie uno spostamento tematico generale non secondario e che in Fortini comincia ad assumere una certa consistenza. Gli spazi riflessivi vengono occupati da una sfiducia critica verso la parola poetica contrapposta al "vero" e alla realtà («Il vero è altrove», *Ai giovani poeti*, PE), mentre il reale si trasforma in una sfera intangibile e imm modificabile, in un polo negativo intrascendibile. Insomma, da figure senza spessore, le sentenze cominciano a riempirsi di un contenuto concettuale evoluto e sempre più ideologicamente connotato e raffinato e dunque distintive della personalità che firma la raccolta. A questo lavoro di recupero delle forme sentenziose e definitorie si affianca anche un'ampia quota di espressioni esortative e pedagogiche che si distendono in modo omogeneo tra le raccolte. In questo caso però, anche a causa di un alleggerimento dei moduli neorealisti presenti in FV, nella raccolta successiva perdono terreno formule sentenziose inscritte in ritmi popolari, come pure viene

espunta una certa crudezza delle immagini e le riprese della simbologia religiosa. In conclusione, in PE aumenta il tasso metaforico in contesto sentenzioso, come pure la tendenza alla memorabilità; si assiste infine a un doppio fenomeno di precisazione: 1) le sentenze si rivolgono ora a interlocutori realistici (spesso reali), che perdono i caratteristici tratti stilizzati del neorealismo; 2) si precisa il lemmario concettuale: l'ideologia di base si fa esplicita e non necessita di trattamenti popolari. Si rileva anche un accenno di diffrazione del punto di vista, ma è una cessione ironica, schiacciata sulla stigmatizzazione implicita (*Weltgeschichtlich*). Il '45 segna ancora una volta una torsione importante nel sistema retorico, nell'ordine di una maggiore concettualizzazione, "distinzione" (attraverso selezioni tematiche riconoscibili) e rottura del principio di autorità lirica.

Il caso di Luzi è particolarmente indicativo per segnalare quella che sembra una virata strutturale della poesia italiana illustrata dal campione. Condivide con Fortini, soprattutto dai primi anni Cinquanta, una tensione verso la lirica tragica in "grande stile". Il modello di riferimento a cui entrambi si richiamano è il Montale delle *Occasioni* e dei testi usciti su rivista che andranno a comporre la raccolta del '56 *La bufera*. Di questo Montale entrambi colgono gli aspetti di modernità composta e "virile" che non cede alle tensioni disgregatrici delle avanguardie, anche attraverso l'impiego degli istituti formali della tradizione: in una formula, il suo "classicismo moderno e paradossale". Il modello montaliano influenza Luzi anche nell'uso di marche memorabili e contenutisticamente dense. Ma come procede questo impiego? Più che una progressione, in parte in vero documentabile, si può parlare di una vera e propria immissione a partire da PD. Il materiale precedente, che lavorava soprattutto per formule definitorie, rientrava in procedure (di chiara estrazione simbolista) di straniamento metaforico (Forse è questo una donna: un tempo esangue, / nell'ombra la bontà opaca di ieri, *Annunciazione*, AN). Con *Primizie del deserto*, il cambio di progetto formale si fa palese: la dimensione pedagogica si ora fa massiccia e esplicita. Al contrario di Fortini, in cui gli spazi gnomici e sentenziosi veicolano un contenuto politico-ideologico chiaro, in Luzi il motto e la massima, le forme dell'esortazione e dell'ammaestramento, vengono piegate a funzioni puramente morali e esistenziali («Ripeti: la virtù quando non giunge / Fino all'amore è cosa vana», *Nel mese di giugno*, OV). In questo caso, in una certa continuità (spesso segnalata dalla critica) con la stagione propriamente ermetica, si nota un'incidenza del "linguaggio dell'autentico", tradotta in termini come "ignoto", "fondo", "prodigio". Anche in Luzi però ritroviamo una serie di strategie testuali che da un lato tendono alla giustificazione "narrativa" della propensione pedagogica, come l'uso della *correctio*, la delega della parola a un soggetto altro (di cui si riconoscono però i limiti che ne riducono la portata pluristilistica, cfr. Frasca), l'iscrizione della sentenza all'interno di un contesto dialogico e così via. Dall'altro si procede a una sua sovraesposizione attraverso una certa fissità formulare, la ricerca della memorabilità e la posizione privilegiata. Insomma, accanto alla funzione ideologica di Fortini e alla propensione oratoria neorealistica, ciò a cui si assiste negli anni Cinquanta, anche in Luzi, è la tentazione a una poesia pedagogico-esistenziale a forte carica concettuale, che tende alla riconoscibilità e che giustifica la propensione all'ammaestramento per mezzo di una serie di strategie che fanno risaltare la voce di chi dice "io". In questo modo si rompe l'unità della voce lirica, si crea un io-personaggio profilato e riconoscibile, ma al contempo si relativizza il messaggio.

Matacotta è significativo per un altro verso. Lontano dalle poetiche più aggiornate, scarsamente influenzato dal Montale maggiore, anche la sua evoluzione poetica segnala ingenuamente una progressione della poesia italiana verso il discorso performativo. La presenza di sentenze, motti, definizioni e esortazioni registra un sensibile incremento negli anni. Contrariamente a quanto si possa immaginare, anche in questo caso il picco non si segnala in coincidenza della

raccolta più impegnata e legata a doppio filo con l'esperienza neorealista (*Fisarmonica rossa*): risulta invece sfalsata di qualche anno e trova massima espressione nei *Mesi* (1956), un'opera in cui le riprese popolari e le incidenze della storia collettiva recente subiscono un trattamento meno schiacciato su moduli di scuola. Più che nel caso luziano in verità, Matacotta, anche per una certa limitatezza nell'impiego stilistico, ha sempre coltivato, sin da *Poemetti*, la tentazione performativa: dalla posa oratoria di stampo civile, al recupero folklorico di *Naialuna*, al senso comune e alla cultura moral-popolare dei *Mesi*. Tuttavia questa subisce un sensibile quanto (apparentemente) inspiegabile incremento quantitativo e qualitativo solo dalla prima metà degli anni '50. Le sentenze trovano una posizione ben esposta; crescono gli epifonemi e le definizioni. Contrariamente a Fortini, con la sua postura intellettuale, o in Luzi, che tende al ruolo di pedagogo morale, Matacotta opera per una sorta di ricapitolazione della sapienza popolare, registra e trascrive un panorama fatto di massime etiche o di prescrizioni del senso comune che tendono a ricostruire, posticciamente e in modo stilisticamente ingenuo, un'idea di comunità su cui spicca un orientamento moral-esistenziale più che civile. Anche per questo, la perentorietà delle affermazioni non si stempera mai in una cornice narrativa, se non del tutto stilizzata e simbolica come il rapporto padre figlio, o attraverso l'uso di stilemi attenuanti come marche dubitative o altro: chi dice io assume una postura sapienziale e autoritaria.

Autore più di altri sapienziale e epigrammista, «legislativo», secondo una nota formula di Garboli<sup>212</sup>, Penna percorre un sentiero differente da quello degli autori già considerati. La natura cursoria e diaristica della sua poesia ha sempre tenuto a bada tendenze declamatorie e formulazioni di portata universale. Proprio per queste ragioni è precoce nell'uso di marche dubitative e narrativizzanti, anche per un certo fondo contenutistico che lo accumuna all'esperienza crepuscolare. Tuttavia i dati, seppur parzialmente falsati dalla composizione di un corpus disomogeneo, indicano una direzione chiara: la cessione costante degli spazi sapienziali, il recedere quantitativo di sentenze, motti e definizioni. Dall'uso, seppur ridotto, presente in P, che raccoglie testi dal 1927 al 1938, si passa ad una consistenza ancor minore in SGV (1949-1955). La tentazione epigrammatica e lapidaria della scrittura rimane in questa raccolta ben evidente, ciò che viene a mancare è l'apporto "morale" e definitorio a valore collettivo. Gli epifonemi, le formule, le sentenze in *explicit*, strutturano, forse più che altrove, il dettato, ma assumono ora una dimensione tutta formale, oppure sono rigorosamente autoriferite («Ma Sandro Penna è intriso di una strana / gioia di vivere anche nel dolore», SGV, XVII; «Io, mostro da niente», SGV, XXVIII); o ancora vengono sfruttate per incorniciare brevi bozzetti narrativi (SGV, XXX). In Penna l'espressione frontale di verità generali si tramuta in stile.

Roberto Rebora conosce l'uso sentenzioso già dalle prime raccolte. Questo impiego risente visibilmente di una declinazione ermetica e sapienziale, che tende a oscurare la portata gnomica caricandola di usi metaforici e di giochi di parole: «Ripiegato nelle mani d'amore / l'uomo si rifà sapienza», (*Poesia 6*, MI); oppure «Dove permane una aperta vita / Da voglie grevi di felicità / Scesa a salvamento / È l'assoluta misura», (*Poesia 1*, MI). Le successive raccolte preservano un uso ridotto delle sentenze, non accompagnate però, al contrario di Luzi e Fortini, da nessuna evoluzione stilistica importante. Si registrano due cambiamenti di fondo: una tendenza alla chiarezza del contenuto e una complicazione della struttura. Se la prima punta alla comprensione del messaggio, che tende a farsi concettualmente più denso («Ogni lontana vita ripetuta / Rammenta l'onda che la governa: / s'affolla cupamente nell'ascolto / di una sorte caparbia», *Annotazione per una sera di prigionia*, DA), la seconda agisce attraverso giochi di parole e contraddizioni logiche: «Come sono facili i mutamenti: / non altro che un ostinato ritorno», (*Concerto per sette strumenti*, DA); «Opera muta la memoria»,

<sup>212</sup> CESARE GARBOLI, *Prefazione* a SANDRO PENNA, *Poesie*, Milano, Garzanti, 2000<sup>7</sup>, p. IX

(Autobiografia, DA). Nel caso di Rebora dunque le sentenze e le forme pedagogiche risultano inerti e laterali, tuttavia registrano una tendenza comune al gruppo.

Sereni, con Luzi e Fortini, partecipa della tendenza montalizzante: dai prelievi di soluzioni stilistiche alle vere e proprie citazioni, è del tutto legittimo parlare di un autore a tutti gli effetti post-montaliano. Una evidenza pienamente riscontrabile anche nell'impiego delle sentenze e di forme definitorie. La virata si ha con DA e prosegue nella prima sezione di SU56: qui la tensione sentenziosa e memorabile assume contorni più netti legandosi a una scelta tematica e "tonale" molto precisa. Le figure non sono sempre collocate in posizioni di rilievo: a volte in incipit («Non sanno d'essere morti / i morti come noi», *Non sanno d'essere morti*, DA), più spesso in corpo del testo, per una ragione di smorzatura ma assieme per garantire all'incedere perentorio la preminenza stilistica. Spesso quindi l'acme riflessivo, il nucleo di senso dei testi, espresso in un giro di frase lapidario, si colloca in una posizione poco evidenziata; tuttavia la funzione epifonematica e clausolare mantiene un presidio di rilievo e assume una funzione ragionativa, ponendo termine al giro riflessivo e garantendo così un explicit "a effetto": «Ma nulla senza amore è l'aria pura / l'amore è nulla senza la gioventù», (*Mille miglia*, SU). Ma qual è la specificità dell'impiego di questa figura? Come si è detto la formularità perentoria ha una funzione essenzialmente stilistica: garantisce una patinatura grave e nobile, di tipo classicistico. Tuttavia Sereni la rivede cassandone le implicazioni universalistiche e pedagogiche, trasformandola cioè in uno strumento di autoascoltazione: il suo valore riflessivo è sempre contornato sulla psicologia che la esprime o al massimo coinvolge un circuito ristretto di individui accomunati da un'esperienza simile (come quella della prigionia di guerra). La sentenza in Sereni ha dunque un valore di precisazione di stati esistenziali puntuali. Per questo è sempre messa in situazione: inscritta in scambi dialogici, o segnalata da marche linguistiche che ne denunciano il "qui e ora" della riflessione o di espressioni dubitative che rilanciano la dimensione "in fieri". Se da un lato quindi queste figure vanno "estratte" dal tessuto testuale, perché soggette a una forma di mascheramento, dall'altro si verifica una certa ricorsione delle espressioni e un'accentuazione retorica molto esibita, in linea con gli altri autori del campione: un chiaro tentativo di trasformare la figura in dispositivo stilematico "distintivo". Le forme di accentuazione passano per paronomasie e ripetizioni («ma qui nessuno più / a ginocchi soffre / solo la terra soffre / che nessuno più / soffra d'essere qui», *E ancora in sogno*, DA); o per nesso avversativo, o riassuntivo, o per *correctio*: «ma solo calmo è l'occhio che antivede», *Il grande amico*, SU; «e tu quanti anni per capirlo: / troppi per esserne certo», *Il tempo provvisorio*, SU. O ancora, ed è la modalità più significativa, per duplicazioni elegiaca, in cui il secondo membro approfondisce e indugia sul senso del primo. Leggiamo questa forma autodefinitoria lapidaria e dal gusto sentenzioso: «sono un barlume stento, / una voce superflua nel coro», *Troppo il tempo ha tardato*, DA; o ancora: «e non era più un lago ma un attonito / specchio di me una lacuna del cuore», *Un ritorno*, SU. In termini puramente estetici, anche Sereni manifesta dunque un incremento di forme sentenziose, definizioni, epifonemi, dopo il '45 e in particolare con la stesura dei primi testi che poi confluiranno in SU; inoltre, in modo omogeneo agli autori selezionati, si rileva un accrescimento del tasso formale in funzione stilematica. Altro dato importante, Sereni rivela un alto tasso di innovazione: anche attraverso il modello del Montale maggiore, specializza sempre più la figura in funzione soggettiva e la sfrutta in termini di puntellamento ragionativo. Lo schiacciamento esistenziale è sempre più evidente ma l'attenzione si rivolge a segmenti emotivi puntuali (il senso di sradicamento o di perdita di momenti significativi) e lambisce solo lateralmente la "vita" come oggetto metafisico. Insomma, difficilmente avrebbe potuto scrivere nei primi anni Cinquanta versi come «la vita è crudele più che vana» o «occorrono troppe vite per farne una». Ancora

una volta il problema è quello di definire con precisione gli aspetti tematici, di costruire espressioni condensate che permettessero di veicolare in modo concentrato e memorabile contenuti distintivi. Infine, l'uso di formule perentorie da DA è sempre più associato, tematicamente, all'espressione di stati negativi, di perdita, di fine e di mancanza. La forma, duplicata e rallentante che queste figure assumono, segna una linea elegiaca che andrà approfondita.

Di un Sinisgalli epigrammista parlava già Contini nel testo che accompagna la raccolta *Vidi le muse* del '43. La tendenza definitoria e clausolare è in effetti attiva nel poeta lucano sin dagli esordi, non senza una certa tangenza con i gravi moduli montaliani: «Questa traccia esitante senza fine, / E' la tua sorte, se passi il confine / La morte può cogliere nel segno», (*Quando torna l'autunno*, VM). Anche in questo caso statisticamente la presenza di figure sentenziose, motti e espressioni perentorie vede un incremento e raggiunge un apice con la raccolta *La vigna vecchia*. Tuttavia, la curva che segue Sinisgalli è del tutto particolare. Alla tensione esistenziale ampiamente rielaborata in termini metaforici-emblematici («Roccia certa / il nostro dolore non muta / limo in ginestra», *Qui accosto alla siepe*, VE), si sostituisce, già con *I nuovi Campi Elisi*, una tendenza alla pratica ironica con l'accostamento di immagini feriali e ritmi da canzonetta: «Sotto ogni pietra, dico, ha l'inferno il suo ombelico», (*Lucania*, NCE); «Non è più gaia, non è più unita / si spegne da sola la vita / come i vecchi tabacchi», (*Conversazione autunnale*, NCE). Anche il posizionamento delle figure muta nettamente: si rileva uno spostamento dal corpo testuale, cioè da una soluzione poco marcata, a posizioni preminenti: incipit e explicit. Nell'ultima raccolta considerata aumentano le soluzioni a chiusura del testo, in posizione clausolare, nonché la presenza di testi epigrammatici, costruiti cioè interamente su sentenze. In Sinisgalli dunque l'aumento dell'impiego della figura, se da un lato assume una dimensione formale sempre più marcata, dall'altro tende a evitare la pedagogizzazione frontale. Anche in questo caso grazie all'iscrizione in pratiche dialogiche («“L'acqua torbida” disse “scorre avanti / All'acqua sincera, il fiume / Trascina la verità”», *16 settembre 1943*, NCE; «E' appena un anno e ci siamo fatti carcerare / dalla vita come due gatti», NCE), o ad abbassamenti tonali e ironici. Tematicamente invece si rileva un principio di continuità: i temi più sfruttati sono quelli esistenziali, la riflessione sulla natura e il caso.

## Interpretare i fenomeni

### *Due date importanti*

Dopo questa defatigante analisi stilistica proviamo a tirare le somme di tutto quanto abbiamo detto, cominciando a riflettere sulla storiografia “ufficiale” del secondo Novecento. Quando si apre davvero una nuova fase della poesia italiana? Quali ne sono le cause? Quali le forme che ne risultano? Iniziamo lavorando su quanto pensavano personalità del mondo letterario che hanno vissuto in presa diretta le trasformazioni, fino ad arrivare a giudizi formulati più di recente.

Lettore e scrittore onnivoro, Pasolini ha scritto molto sulla poesia del secondo Novecento italiano, i suoi autori, le sue tendenze, le sue date. Sceglierò quindi un singolo testo rappresentativo: *Dove va la poesia?* pubblicato sul numero 6 del 1959 dell’«Approdo letterario».<sup>213</sup> Mi sembra che in queste poche pagine organizzi gli anni a lui prossimi in tre tempi: un “prima della guerra” in cui la poesia era una «nozione ontologica, quasi che le sue leggi interne vigessero in assoluto» e in cui l’ideale fondativo era «belletteristico e misticheggiante»; un “dopo ‘45” in cui la guerra aveva sconvolto nozioni e ideali precedenti e in cui si afferma la spinta all’impegno, moralistico e politico; infine un “ora” non meglio precisato, circoscritto dall’etichetta “neo-sperimentalismo”: una concrezione formale che in un testo omonimo, comparso sul numero 5 di «Officina» del 1956, costituisce una formula-consuntivo per la «produzione, mettiamo quinquennale».<sup>214</sup> Il terzo tempo data dunque dai primi anni Cinquanta, ma nel testo su cui stiamo riflettendo Pasolini sembra parlare della più stretta contemporaneità (proprio il 1959). Ma qual è la filosofia di base di questa tripartizione? Qual è lo sguardo che compone questo panorama? È lo sguardo di chi pone sullo stesso piano produzione estetica e sistema sociale nella sua astratta generalità: un rapporto - «spesso drammatico» - inconsapevole o regolato da spinte volontaristiche ma sempre, nei fatti, paritario e in

---

<sup>213</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Dove va la poesia?*, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 tomi, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2734-2739.

<sup>214</sup> ID., *Il neo-sperimentalismo*, poi in ID., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 514-529.

cui fenomeni a caratura nazionale (come il regime fascista) e dinamiche sovranazionali dai contorni piuttosto sfumati come il neo-capitalismo, convivono senza creare grossi problemi di metodo.

Nel suo ampio "reportage" sulla poesia contemporanea Fortini individua il '45 come (unica) data spartiacque: a seguito di mutazioni sul piano sociologico (solo abbozzate e sulle quali torneremo), di una rinnovata influenza delle letterature straniere e di una riconfigurazione complessiva della percezione del genere lirico (rifluito nel più vasto campo "culturale" e perdendo dunque la sua aura sacrale), la poesia sembra aprirsi, ancora una volta alla prosa e a ambiti impropri (la meditazione morale, ad esempio). A partire da questa ampia disamina Fortini individua tre costanti tematico-formali: transito, contraddizione e avvento, che corrispondono «a tendenze sociali profonde».<sup>215</sup> Mi sembra opportuno riportare qui il passo in cui Fortini interpreta questi fenomeni:

La prima figura [transito] sembra incarnare, nell'umile e orgoglioso distacco dalla contingenza, le esigenze compensatorie di quel settore dell'intelligenza borghese che è stato travolto dagli svolgimenti del «minor male» fascista, pauperizzato dalla guerra, umiliato da contraddizioni perentorie, inadattabile alle forme brutali dell'industria culturale; esso difende il *mènein*, il consistere, «la fiamma che il suo ardore rigenera» (Luzi), nei termini di un umanesimo stoico o spiritualistico-cristiano. La seconda [contraddizione] è coscienza dei conflitti in quel settore dell'intelligenza borghese che ha vissuto o sperimentato l'«altro» da sé e cioè – a seconda del proprio grado di maturità - il «popolo», il «proletariato», il «partito» e al tempo stesso tutte le nuove forme di vita e di morte germinate dall'industria contemporanea, che non vuol rinunciare a nulla e vuol essere «absolument moderne», «col sentimento / al punto in cui il mondo si rinnova» (Pasolini). La terza è finalmente l'espressione esemplare della «coscienza infelice» di quelle minoranze che, ai margini della cultura borghese nazionale ma ai confini di quella delle grandi unità culturali mondiali, sebbene prive di potere politico o culturale non sanno rinunciare ad un ideale di totalità e di integrazione, a carattere rivoluzionario; e quindi rifiutano sia la «morte» del transito sia la «vita» della contraddizione.<sup>216</sup>

Raboni riflette sulle forme assunte dalla poesia coeva in articolo del 1961, *La provocazione centrista*, inserito nella raccolta *Poesia degli anni sessanta*. Comincia delimitando, in modo piuttosto anodino invero, il campo d'indagine:

Credo che negli ultimi anni, dopo la confusione in qualche modo feconda dell'immediato dopoguerra e la vera e propria crisi aperta subito dopo quel periodo, anzi ancora all'interno di esso, e poi rimasta sola a testimoniare di sé e del bisogno della poesia sino al '56, al '57 (è difficile precisare), credo, dicevo, che si stia delineando ormai un movimento di polarizzazione, di divisione del campo in due settori fluidi ma abbastanza caratterizzati.<sup>217</sup>

Provando a sciogliere i nodi di un giro sintattico denso, credo che qui tripartisca il periodo che va dal 1945 al 1961 in una prima fase (non quantificata) profondamente caotica, coincidente con i primi (due? tre?) anni del dopoguerra; una seconda parentesi in parte coincidente in parte no con la prima («poi rimasta sola a testimoniare di sé e del bisogno di poesia sino al '56, al '57»: cosa intende?); e infine un terzo e ultimo periodo che daterebbe dal '56 al '61. È certamente l'ultimo segmento che interessa Raboni ed è qui che il critico individua una riconfigurazione importante del quadro poetico: la data di soglia è il 1956. Le tendenze che vi coglie articolano il campo in tre macroaree: 1) il settore

<sup>215</sup> FRANCO FORTINI, *La poesia di questi anni*, in ID., *Saggi italiani*, ora in *Saggi ed epigrammi*, a c. di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, pp. 548-606: 563.

<sup>216</sup> Ivi, pp. 563-564.

<sup>217</sup> GIOVANNI RABONI, *La provocazione centrista*, in ID., *L'opera poetica*, a c. di Rodolfo Zucco, Milano Mondadori, 2006, pp. 238-246:239.



di «destra», composto dai “restaurativi”, da coloro cioè che continuano a operare mantenendo inalterato il circuito degli “oggetti poetici” ereditati dalla stagione degli anni Trenta; 2) il campo di «sinistra», «il cui lavoro è stato condizionato e qualificato proprio dalla rottura, dalla crisi di quel numero di oggetti al quale i poeti del primo gruppo sono invece rimasti fedeli: rottura e crisi che si pongono, evidentemente, come momento iniziale di una ricerca il cui scopo e il cui senso finale consistono in un allargamento infinito di quell’elenco, in una infinita “dimostrazione” concreta del significato poetico della non-poesia»<sup>218</sup>. In questo campo rientrano le prove di Sereni, Luzi, Fortini, Pasolini: la corrente che riflette la crisi pur non coincidendo con essa, che produce poesia-poesia estendendo il proprio dominio alla situazione contemporanea non rinunciando al suo sguardo e ai suoi mezzi; infine 3) il settore di «centro» composto dai Novissimi: la «poesia che vuole *essere* la crisi», che stabilisce cioè una relazione asimmetrica tra crisi della società e crisi del linguaggio.

Solo tre anni dopo Montale interviene nel dibattito sulla nuova poesia in un breve scritto del giugno del 1964.<sup>219</sup> Ragiona a partire da una categoria onnicomprensiva, rifiutando l’articolazione di Raboni. Di Raboni però accetta l’impostazione di base: la nuova poesia si fonda sull’allargamento del “dicibile” in versi, sullo sfondamento degli steccati di genere; invade letteralmente lo spazio che era di tradizionale pertinenza della prosa. Ma vi è anche un secondo elemento: l’irriducibilità biografica dell’uomo privato, dell’uomo visto «in situazione». Per usare le sue parole: «tutti si distinguono per la straordinaria privatezza (*privacy*) dei loro contenuti. Esprimono l’aspetto fenomenologico del loro esser uomini “in situazione” (anagrafica, temporale e strettamente individuale)».<sup>220</sup> Di questo testo andranno registrati due aspetti: 1) la nuova espressione è il frutto di una relazione non mediata tra espressione estetica e “realtà percepita”; 2) è il prodotto dell’«oscurissima mutazione», industrial-aziendale di cui il mondo è preda.<sup>221</sup> La cesura cadrà in una zona grigia, che Montale non si arrischia a specificare, alludendo ad un processo in corso da almeno vent’anni: «Fino a una ventina d’anni or sono la poesia si distingueva dalla prosa». Insomma la svolta data dal dopoguerra e si concreta nella perdita dei connotati rigidi della poesia («Inclusivi di tutto, [i poeti] escludono la trascendenza di quella che fu chiamata tradizionalmente la poesia e l’alta retorica»)<sup>222</sup> e nell’accentuazione dei caratteri dell’individualità.

Con la sua classica chiarezza e il suo proverbiale acume Mengaldo delinea un Novecento tripartito: 1) la fase avanguardista primonovecentesca (1903-1918 ca.); 2) la stagione tra le due guerre e 3) la finestra che si apre col secondo dopoguerra. Quest’ultimo però sembra cominciare per Mengaldo «in ritardo»: la vera data di svolta sarà allora il ’56. Una soglia definita a partire da tre parametri: l’apertura di una stagione che guarda organicamente al superamento della lunga stagione simbolista (nella triade “officinesca”, neoavanguardista e post-ermetica) con la pubblicazione di testi importanti; il XX Congresso del Pcus e la nascita di «un “nuovo capitalismo”».<sup>223</sup>

In parte vicino alle posizioni metodologiche di Mengaldo, più di recente interviene Daniele Piccini a tratteggiare il panorama della poesia del secondo Novecento. Nell’introduzione alla sua

<sup>218</sup> Ivi, p. 241.

<sup>219</sup> EUGENIO MONTALE, *Poesia inclusiva*, in ID., *Il secondo mestiere, Prose 1920-1979*, a c. di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2631-2633.

<sup>220</sup> Ivi, p. 2632.

<sup>221</sup> Ibid.

<sup>222</sup> Ivi, p. 2632.

<sup>223</sup> P. V. MENGALDO, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, a c. di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1981, pp. XIII-LXXVIII: LVII-LXI.

antologia<sup>224</sup> pone la frattura epocale all'altezza degli anni Sessanta: una soglia resa particolarmente vistosa dalla produzione dei Novissimi, epifenomeno "estremistico" di una più profonda metamorfosi della lirica coeva, già oltre le esperienze ermetico-simboliste e soprattutto «favorevole alla discesa nel magma della realtà, alla forzatura della chiusa stanza della poesia, alla sua fuoriuscita nel mondo».<sup>225</sup> Insomma i caratteri della poesia rinnovata sarebbero da individuare nell'«impronta narrativo-rappresentativa», nella drammaticità, nell'apertura al reale già espressa nei libri prodotti negli anni Sessanta da autori già maturi: Luzi, Sereni, Pasolini, Bertolucci, Betocchi. Un'impostazione questa condivisa nei suoi tratti di fondo anche da Enrico Testa, che pone ancora la frattura negli anni Sessanta e a spiegarla come apertura alla lingua della prosa e al parlato e all'innesto di giochi linguistici extra-lirici come la narrazione e il dramma.<sup>226</sup>

Insomma, una lunga sequenza di interpreti riflette da un cinquantennio sul peso che due date (il 1945 e il 1956) hanno avuto sulla storia del genere lirico in Italia. Concordano però sugli esiti e sugli assunti di base: la poesia che ne esce rompe il suo perimetro tradizionale, conquista lo spazio di pertinenza di altre forme (prosa, teatro) e di altri linguaggi e tende al biografismo; le ragioni dell'evoluzione o sono interne al genere oppure sono ricercate in una metamorfosi complessiva del piano di realtà: produzione estetica e totalità o sono scisse o sono essenzialmente poste sullo stesso livello. Vorrei provare anch'io a dare una risposta assieme storiografica e critica, posizionandomi al centro di questa progressione ideale che va dal punto (il genere lirico) alla sfera (la totalità). Non mi sembra di usare una provocazione nel sostenere che le splendide interpretazioni di Fortini sulla poesia degli anni Cinquanta non sono più sufficienti per un lettore moderno. Mi permetterei perciò di riflettere più da vicino sulle dinamiche che presiedono alla regolamentazione del campo letterario, non solo nella sua autonomia ma nella sua specificità di fase.

Proverò a interpretare gran parte delle innovazioni stilistiche che si concretano nell'accentuazione di ciò che abbiamo chiamato "stili personali" come risposte retoriche a esigenze prossime e materiali, con un approccio molto pragmatico. Più che guardare allora direttamente alla totalità proverei anzitutto a soffermarmi su circuiti più circoscritti e più prossimi: quello del più ristretto campo della poesia e successivamente quello più ampio della letteratura e degli intellettuali. Ma per approcciare il campo della poesia nella sua autonomia e nel suo funzionamento materiale occorrerà rispondere ad alcune domande preliminari: come funziona il sistema delle case editrici? Come funzionava il sistema di promozione degli autori? Intervengono variazioni significative nella composizione del pubblico? È davvero così importante il pubblico o basta il suo spettro, la sua virtualità per provocare riassetamenti formali? Ma prima di questo, proverei a fare il punto sulla nuova forma lirica che emerge tra il 1945 e i primi anni Cinquanta e a tirare le fila dello spoglio formale.

### *Una costellazione e un'idea di lirica*

---

<sup>224</sup> DANIELE PICCINI, *Introduzione*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a c. di D. Piccini, Milano, BUR, 2005, pp. 9-52.

<sup>225</sup> Ivi., p. 18.

<sup>226</sup> E. TESTA, *Introduzione a Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a c. di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005, pp. V-XXX.

Si è provato sinora a far esplodere l'unitarietà del panorama poetico attraverso la microframmentazione stilistica, l'analisi ravvicinata, la segmentazione retorica e metrica che supera anche le più piccole unità garantite dal senso comune (i testi, i temi, ecc.). Si è usato il bisturi del chirurgo al posto del pennello dell'affrescatore; abbiamo, in una parola, guardato ai vari fenomeni con lo sguardo del miope che vede bene da vicino, preferendogli le qualità del presbite. Occorrerà ora tornare a mettere a fuoco il nostro oggetto da una sana distanza, fino a comprendere che quei punti che coprivano il nostro spettro visivo sono in realtà i grani di una più ampia figura di senso che andrà lentamente ricomposta.

Cominciamo da una semplice operazione: dare un nome a tutti quelle costanti che abbiamo visto irrompere nel quadro del dopo 1945. Lo spoglio stilistico ha individuato una costellazione di fenomeni:

1. Aumento del tasso di biografismo e di strategie retoriche che definiscono la personalità locutrice (attraverso ambiguità figurale e sintattica, costruzione di dispositivi che puntano all'espressionismo o allo straniamento)
2. Semplificazione del sistema di forme (che puntano con insistenza sulle modalità che garantiscono il "discorso personale")
3. Costruzione per stilemi distintivi e che puntano alla memorabilità
4. Tendenza all'elegia (coltivata sia in termini retorici, sia tematici, sia metrici)
5. Attenzione all'ordine argomentativo
6. Implementazione della difficoltà (esibizione dell'enciclopedia)
7. Semplificazione del sistema metrico
8. Specializzazione dei dispositivi retorici
9. L'inconsueto si sposta dalle meccaniche dell'addizione bizzarra allo scarto pluristilistico e di registro (similitudini e parentesi)
10. Tendenza al pedagogismo

Ma questi elementi, come ovvio, non costituiscono un fronte compatto e omogeneo: non possono cioè essere individuati nelle stesse modalità e nelle stesse "quantità" in tutti gli autori del campione. Ad avvicinare ancora lo sguardo e fissarlo sul campo l'immagine che se ne ha è quella di un territorio molto più articolato, anzi, per utilizzare una metafora più calzante, si rilevano una serie di comunità insediatesi in territori più fertili e meno fertili, più prossime a risorse preziose per la sopravvivenza e comunità stanziatesi in aree più povere. Potremo solo accennare a questi aspetti, che avrebbero bisogno di ben altra trattazione.

Durante l'analisi delle tipologie testuali, ad esempio, abbiamo visto come il comportamento degli autori non sia uniforme. Se selezioniamo alcuni parametri, come ad esempio la variazione d'impiego del modulo tematico "riflessione privata" possiamo modellare due sottogruppi interessanti: 1) l'insieme costituito da Calogero, Maticotta, Penna e Rebora, che vedono una decrescita dell'uso nel post '45; 2) l'insieme costituito da Bertolucci, Caproni, Fortini, Luzi, Sereni (solo in parte Sinisgalli) che registrano al contrario un importante aumento. Ma anche se osserviamo il comportamento di altri elementi (nel periodo interessato), come l'immissione di riferimenti privati, è possibile definire un'isoglossa che separa gli autori in cui questo uso è presente ma strutturalmente debole (Calogero in cui è costantemente zero, Sinisgalli, Rebora, Maticotta, e in parte Penna) da quelli in cui invece si registra un'impennata notevole dopo il 1945 (Bertolucci, Caproni, Fortini, Luzi

e Sereni). Soffermiamoci ora sul piano degli usi retorici. Abbiamo notato nel corso dell'analisi tendenze generalizzate ma variamente applicate dagli autori. La costruzione per dispositivi stilematici ricorsivi, ad esempio, è più forte in alcuni, molto meno in altri (ad esempio in Rebora e Maticotta); altri ancora (come in Penna, Sinigalli e in parte Calogero) esordiscono posizionandosi "eccentricamente" nel campo ma vedono una stasi proprio nel periodo post '45. Anche il tasso di concettualizzazione dei testi costituisce un discriminante: Fortini, Luzi e Sereni spingono sul pedale della complicazione teorica (solo in modo ellittico Caproni e Bertolucci); gli altri (Calogero e Sinigalli su tutti) mantengono volutamente un contenuto a bassa densità. Infine, abbiamo visto un novero di autori ricercare attraverso la modulazione metrica, la selezione di particolari figure discorsive e il ritagliamento di una serie di temi, una sorta di "vocazione" all'elegia: è semplice qui fare i nomi di Luzi, Fortini, Sereni e Bertolucci (nonché alcuni tratti in Caproni). Altri autori non si sono avventurati per questa strada, anzi ne hanno formulata una opposta, orientata alla ripresa ironica e alla fuoriuscita dall'arroccamento "esistenziale", ad esempio lavorando sul rapporto io-mondo reinterpretato alla luce di categorie dello straniamento e dell'*Unheimlich*, anche attraverso la costruzione di dispositivi retorici peculiari in cui dominano i campi concettuali legati al tema naturale e alle forze fisiche (con la composizione ad esempio di metaforiche costruite su domini desunti dalle scienze dure): in questo fronte possiamo senz'altro ascrivere l'ultimo Calogero, Sinigalli, ma anche il Maticotta del *Mesi*.

In generale possiamo dire che dagli spogli si rileva un circuito di autori per i quali l'indice di innovazione formale (declinata nei modi che abbiamo visto) intervenuta negli anni tra il 1945 e il 1956 è più alto che in altri. Se tra i primi possiamo ascrivere senza tema di smentita Bertolucci, Caproni, Fortini, Luzi e Sereni, nel secondo gruppo ricadono Calogero, Maticotta, Rebora, Sinigalli (per Penna si dovrebbe fare un discorso diverso). Se leghiamo questa considerazione al fatto inoppugnabile (si potrebbe analizzare quantitativamente) della maggiore fortuna critica che nell'immediato dopoguerra hanno ottenuto i primi rispetto ai secondi, si sarebbe quasi tentati di formulare una considerazione generale: più gli autori rispondono "innovando" in questa finestra temporale (1945-1956), più premono sulla costruzione di uno stile personale tendenzialmente elegiaco e che punta a inglobare strumenti e contenuti che provengono dall'esterno, maggiore sarà il loro successo critico. Ci troviamo cioè in una "fase storica" che esprime una serie di "indirizzi" a suo modo vincolanti. Occorrerà naturalmente comprenderne la ragione. La domanda che ci si dovrà porre allora sarà: cos'è che muove verso queste dinamiche? Cos'è che rende "vincenti" questi dispositivi e relega in ombra ad esempio formulazioni di poetica come quelle di Sinigalli, Calogero e l'ultimo Maticotta che lavorano a costruire una prospettiva (in minore quanto si vuole) che rifugge dal realismo concreto e in parte sociologico, andando verso quello che Alberto Casadei ha definito "realismo allargato"?<sup>227</sup>

Infine solo un accenno ad un'ultima questione. Si sta provando a sostenere che l'immediato dopoguerra apre una "fase" nuova nella letteratura italiana e che addirittura spinge verso una certa rimodulazione formale. È evidente però che così formulato l'esperimento potrebbe incorrere in una obiezione: la fase che si sta delineando è "vincolante" per la poesia italiana nella sua generalità o non rappresenta piuttosto uno *step* generazionale? Tutti gli autori che sono stati qui analizzati pervengono alla maturità artistica proprio in questo torno d'anni: le innovazioni retoriche che abbiamo visto agire potrebbero allora essere interpretate come semplici fenomeni di autopromozione, come strategie di posizionamento all'interno di un campo già occupato da altri attori e non una ristrutturazione

---

<sup>227</sup> A. CASADEI, *Letteratura e controvalori*, op. cit., pp. 149-187.

complessiva del campo stesso. Una contro prova consisterebbe allora nell'impiegare uno sguardo "da fuori" e riflettere su alcuni autori che rompono la "monodia generazionale". Basterà allora riflettere sulla parabola montaliana (che vede significativamente tra la metà degli anni Quaranta e il 1956 il suo periodo di maggior interesse) e a quella, speculare e contrapposto di Ungaretti. Se Montale sceglie la strada del "romanzo", della forte implementazione concettuale, della distinzione dal modello orfico, della sostenutezza elegiaca, diventando a tutti gli effetti l'autore di riferimento solo *in* questa fase,<sup>228</sup> Ungaretti, che riuscirà a implementare solo debolmente una poetica totalmente costruita sull'egemonia dell'orfismo resterà legato ad una stagione superata e avrà difficoltà a riaccreditarsi (se non, forse, come padre nobile) nella seconda metà del Novecento.

Ma ora occorrerà procedere con ordine, cominciando a organizzare le tendenze che abbiamo elencato qui sopra e unificarle sotto il rispetto della "funzione".

### *Aumento dell'indice di innovazione*

Come abbiamo più volte detto, tutti i dati rilevano un forte spostamento formale nella finestra che va dal '45 al '56 e con ancora più forza nei primissimi anni Cinquanta. Ma in questi anni si verifica anche un altro fenomeno interessante, che potremmo definire come un picco nell'indice di innovazione. Che cosa significa nei fatti? Che a fronte di una sostanziale fissità del materiale estetico (l'insieme dei dispositivi retorici, delle forme, dei generi e degli usi metrici), che si incontra nel nostro primo segmento temporale (il pre '45), nel periodo successivo si registrano continue oscillazioni nei processi di selezione del materiale. Un movimento che interessa fenomeni vistosi (si pensi semplicemente al passaggio dal PE a SP in Caproni), ma coglie pure meccaniche di spostamento ben più sottili, come operare su tastiere retoriche differenti o scegliere schemi accentuativi nuovi. Gli autori innovano rispetto agli altri, ma soprattutto rispetto a se stessi. Significa ricercare la novità, l'inedito, l'originale, ma soprattutto vuol dire che il progetto estetico immediatamente fungibile (e sostituibile), viene prima del codice, prima dell'elaborazione di uno stile di lunga durata.

### *Selezione dei dispositivi di autopromozione*

Abbiamo detto tendenza all'innovazione continua. Tuttavia dopo il '45, con una certa sistematicità si impongono alcune tecniche che puntano alla valorizzazione dell'autore: rappresentano le marche distintive degli stili personali. Un dispositivo solo in apparenza in contraddizione con il primo, dato che si pongono su piani differenti: le marche personali vengono traghettate tranquillamente da una raccolta all'altra, da un progetto estetico all'altro. Per usare una metafora commerciale, fanno le veci

---

<sup>228</sup> Per la bibliografia, sterminata rimando a A. CASADEI, *Prospettive montaliane. Dagli Ossi alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992; G. MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 29-118, G. SIMONETTI, *Dopo Montale*, op. cit.; TIZIANA DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.

del logo che distingue e lega assieme la collezione eterogenea dei prodotti di una casa di abbigliamento. Abbiamo già incontrato questi dispositivi, è ora il momento di metterli assieme:

- 1) Costruzione di un io-personaggio coerente. Un'etichetta troppo ampia e troppo abusata, che va definita con maggiore precisione. Gli autori del campione lavorano sull'uniformità del soggetto con meccanismi retorici diversi: ad esempio attraverso la perimetrazione di una serie di figure familiari; la sovraesposizione di dati biografici e personali; la coerenza del profilo psicologico; l'uniformità del taglio intellettuale; l'esibizione dei propri interlocutori.
- 2) Specializzazione stilematica: il sistema retorico si aggruma attorno a una serie di dispositivi che rispondono ai criteri di distinzione e ricorsione. Sono unità riconoscibili che si muovono trasversalmente tra i testi di una singola raccolta e tra le raccolte.
- 3) Specializzazione e incremento del tasso di concettualizzazione. Avviene attraverso l'approfondimento concettuale (aumento del soliloquio, immissione di sentenze, aumento della densità riflessiva in similitudini e metafore); avviene (come detto) attraverso la coerenza del profilo intellettuale, ma anche attraverso lo spostamento dei processi condensativi dall'oscurità alla difficoltà, spingendo dunque sull'esibizione dell'enciclopedia dell'autore. Avviene infine attraverso l'ostensione delle "referenze": l'accreditamento passa anche attraverso il prestigio degli interlocutori che si selezionano con il sistema dei destinatari.
- 4) Selezione di strumenti derivati dalla scuola modernista (in particolare di origine romanzesca) di messa in rilievo della soggettività (ambiguità metaforica e sintattica, straniamento, espressionismo)

Questo insieme di dispositivi formali sembra configurare un piano in cui agiscono direttrici contraddittorie e anarcoidi. Astraendo tuttavia dalla difformità tentacolare dei fenomeni è agevole ricondurne la molteplicità all'unità del concetto, a una grammatica comune. Tutti gli aspetti elencati puntano in effetti alla sola funzione della "riconoscibilità", della distinzione; producono un piano di coerenza che diventa tratto pertinente.

### *Spoliazione degli stigmi di autonomia*

L'analisi ravvicinata ci ha fatto vedere il profilarsi degli stili personali. I dati quantitativi invece ci hanno permesso finora di individuare due fenomeni importanti: rottura post 1945 e incremento del tasso di innovazione. Ma c'è un ulteriore aspetto su cui va fatta luce: il notevole processo di semplificazione in tutti i settori che si avvia a partire sempre dalla solita data. Il sistema delle forme, la varietà retorica e la complessità metrica vanno incontro a una generalizzata tendenza alla semplificazione e alla riduzione. Scendendo nello specifico dei singoli aspetti si rileva:

- 1) Tendenza alla prosa. Questo aspetto, per altro molto noto, riguarda ovviamente una specifica scelta lessicale, ma soprattutto la struttura argomentativa del testo nel suo insieme, garantita dall'inesorabile scalata dei versi estesi (endecasillabi e misure superiori) a partire proprio dal 1945.
- 2) Semplificazione dei dispositivi metrici e in particolare di quelli ritmici. La complicazione metrica, la tendenza a costruire meccanismi ritmici molto articolati e calibrati (in particolare

la propensione a fondare dei dispositivi di variazione ritmica piuttosto complessi) o a giocare sui *pattern* accentuativi subisce una perdita secca dopo il '45. In linea di massima non è azzardato sostenere che tutti questi elementi passano in secondo piano agli albori della seconda metà del '900.

- 3) Sfrondamento del sistema dei generi, delle forme e dei temi. Il complesso di forme ereditato dalla stagione romantico-simbolista e applicato in modo più o meno rigido durante la stagione dell'orfismo viene nei fatti notevolmente sfoltita a favore di due o tre tipologie selezionate tra le più neutre e malleabili.
- 4) Forte tendenza alla performatività (pedagogismo, riflessione oggettiva...) a scapito dell'estetizzazione.
- 5) Permeabilità nei confronti di altri giochi linguistici. In particolare nei confronti della forma romanzo e della riflessione filosofica (marxismo, esistenzialismo, pensiero cattolico, incursioni scientifiche...)
- 6) *Kitsch*. Contempla la forte accentuazione e insieme la tendenza sistematica a segnalare tra virgolette tutti i fenomeni "nobilitanti". Le marche della "poesia-poesia" possono riaffluire nei testi solo se consegnati a una lettura di secondo livello.

Cosa dice questo insieme di fenomeni? Che in un giro stretto d'anni la poesia tende a spogliarsi di una serie di elementi formali che la definivano come gioco linguistico autonomo, perimetrato e definito. Per essere più pragmatici: gli autori del campione, per conquistare capitale simbolico nel nuovo sistema culturale venutosi a creare dopo il '45, non si sentono in dovere di riaffermare il proprio prestigio attraverso l'ostensione delle capacità (per così dire) artigianali; anzi, se ne liberano il più possibile. Ciò significa che le modalità di accreditamento passano ora per altre vie.

### *Un tentativo di risposta empirica*

La costellazione che definisce la poesia post 1945 è allora costituita da tre rami: 1) spinta all'innovazione continua; 2) costruzione di uno stile personale; 3) rarefazione dei confini di genere. Come spiegare questi fenomeni? Il biografismo, la rottura dell'autonomia del "poetico", la moltiplicazione anarchica delle linee e dei gruppi in conflitto fra loro sono stati fruttuosamente iscritti in una storia di lungo periodo che ha trasformato la modernità in una stazione ultima dello spirito della storia, in un approdo definitivo, nella conclusione di un percorso millenario.<sup>229</sup> Il mio tentativo sarà quello di analizzare questi elementi come il risultato di una specifica logica di fase di più breve respiro a partire dalla specola italiana offerta da questo campione: una stagione che si apre appunto nel 1945 e che (nelle sue strutture e dinamiche profonde) non mi sembra possa dirsi ancora conclusa. Gran parte di queste innovazioni formali sono spiegabili nei termini, molto materiali, di una riconfigurazione di un quadro a più direttrici che mescola storia degli intellettuali, produzione materiale, composizione del pubblico e storia dei generi.

---

<sup>229</sup> Si pensi solo, nell'ordine, agli insuperati studi di Auerbach, Abrams, Bourdieu, elaborati e precisati in GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

## *Fuori dal testo*

### Una panoramica

Il '45 apre una stagione nuova. Una riconfigurazione generalissima e profonda che modifica con particolare evidenza l'intero assetto culturale del paese. Con assetto culturale intendo riferirmi a un insieme piuttosto preciso di parametri: composizione della classe intellettuale; sistema delle riviste; case editrici. Perché? Ovviamente, per due ragioni: l'emersione di personalità nuove e l'eclissi di figure antiche, troppo compromesse col regime; la ricostruzione del tessuto imprenditoriale, la nascita di nuove esperienze editoriali e la fine di vecchie case, per ragioni politiche e insieme per ragioni materiali. In alcuni casi, le sedi fisiche delle riviste e di alcune case di produzione sono cadute sotto il peso delle bombe (si pensi agli archivi della Garzanti); in altri (è noto il caso della sede del «Tevere») sono prese di mira dalla furia popolare.

Leggiamo quanto scrive Ferretti e Guerriero, che delimita con nettezza la nuova stagione aperta dal dopoguerra:

Il 1945 segna una frattura e una discontinuità culturale e politica rispetto al passato capitalistico e fascista, o comunque una diffusa esigenza in tal senso. Dopo la fine della guerra e la liberazione dalla dittatura, si apre infatti un periodo di nuove sperimentazioni imprenditoriali, e di disordinati e fecondi fervori editoriali e intellettuali. Per contro il 1956 è l'anno in cui esplode la crisi del Ventesimo Congresso del Pcus e dei partiti comunisti in Occidente, con relative conseguenze nell'intellettualità di sinistra.<sup>230</sup>

Sinteticamente, potremmo definire il mercato delle lettere durante il Ventennio a partire da tre caratteristiche fondamentali:

- 1) struttura cenacolare. Ciò comporta una dimensione personale e “familiare” dei rapporti culturali, che si traduce in una forma privata dei legami che intercorrono tra editore-direttore di rivista, scrittore e critico e che definisce il perimetro di una vera e propria corporazione, una «repubblica delle lettere»<sup>231</sup>;
- 2) accentramento e regolamentazione rigida dei canali di accreditamento. Il prestigio culturale veniva garantito da un ristretto circuito di organi ufficiali o ufficiosi come ad esempio la terza pagina del *Corriere della Sera* e poche riviste settoriali come *La fiera letteraria*, *Pegaso* e *Pan*.
- 3) forte disciplinamento del rapporto centro/periferia: monocentrismo. La capitale culturale riconosciuta è senza dubbio Firenze. Questo per una convergenza di fattori. L'addensamento di case editrici importanti come Vallecchi, il circuito delle riviste, una comunità intellettuale estremamente selezionata che vive in osmosi con l'accademia ma che occupa anche spazi autonomi (caffè, sedi di riviste...). Firenze è un centro atipico: è in effetti “mezzocentro” e

---

<sup>230</sup> GIAN CARLO FERRETTI, STEFANO GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet, 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2009, pp.71-137: 70.

<sup>231</sup> «Al di là dei diversi schieramenti comunque, il Ventennio si caratterizza per la frequente osmosi tra i gruppi letterari: il continuo ritorno dei medesimi nomi conferisce a volte alla *repubblica delle lettere* un'aria familiare e corporativa. Se questo in alcuni casi fa pensare a un circuito corto e per certi aspetti quasi *medievale*, tra lo scrittore e un pubblico ristretto a lui simile e contiguo, al tempo stesso tuttavia favorisce un legame forte e produttivo tra lo scrittore e il suo critico», *Ivi*, p. 57.



“semiperiferia”; vive in grazia del proprio prestigio intellettuale ma è ben lontana dai gangli del potere politico (Roma), industriale e economico (Milano e Torino). È nei fatti un «centro defilato» e anche per questo gode di una discreta autonomia. Tuttavia dal potere centrale è sostenuta e regolamentata. Si pensi alle politiche “assistenziali” e protezionistiche, agli aiuti di stato al suo tessuto editoriale (esercitato per esempio attraverso grandi commesse) voluti da personalità come Giovanni Gentile.<sup>232</sup>

Accanto a questi aspetti vanno aggiunte altre due considerazioni, del tutto note peraltro: la marcata presenza delle così dette “due culture”, cioè a dire di una isoglossa nettissima che separava il pubblico in una ristrettissima *élite* ipercolta e di una larghissima maggioranza di fruitori di produzione di consumo in convivenza con ampie sacche di analfabetismo e semianalfabetismo. Da cui discende una produzione da piccoli numeri, ancora ampiamente artigianale. Insomma un sistema nei fatti chiuso e fortemente disciplinato.

Che scenario troviamo nell'immediato dopoguerra? Qual è la situazione dell'editoria, cosa accade al sistema delle riviste, al ceto intellettuale e al pubblico? Anzitutto il primato coltivato e protetto di Firenze come centro di cultura nazionale si eclissa con grande rapidità. Per due ragioni: da un lato l'esplosione della pubblicistica, anche municipale (si moltiplicano testate, settimanali, rotocalchi, riviste più o meno specialistiche), via via che gli alleati conquistano territori alle truppe di occupazione naziste. Con una dinamica Sud-Nord. La seconda ragione, piuttosto semplice, è che i centri culturali si saldano con i centri industriali e finanziari: dove ci sono capitali, dove sorge (o si rafforza) un tessuto di aziende editoriali, lì si radica il nuovo ceto intellettuale. Roma, Milano e Torino su tutti.<sup>233</sup> Insomma da un sistema piuttosto accentrato e disciplinato si passa a una situazione policentrica e “atomizzata”.<sup>234</sup> Il pubblico e la produzione prova a distendersi con maggiore uniformità sul territorio della Repubblica. Ciò significa che il vecchio ceto intellettuale viene liquidato nella sua complessità? Mi sembra piuttosto che si passa attraverso una nebulizzazione della struttura corporativa: i vecchi operatori si innestano in nuovi circuiti, moltiplicando redazioni, collane, testate. Si passa cioè da un insieme di dinamiche che potremmo con tranquillità definire premoderne (artigianali e costruite su rapporti personali), a un sistema che si avvia verso la modernità industriale in cui le relazioni nel ceto intellettuale si allentano o si eclissano, in cui vigono rapporti aleatori o nessun rapporto.<sup>235</sup> Questi processi ovviamente interessano anche il pubblico: che si estende, si fa sempre più generalista. I titoli pubblicati aumentano esponenzialmente: «passano da 1895 nel 1944 a 4069 nel '45 a 5468 nel '46 a 11033 nel '49».<sup>236</sup> Ma mutano anche i gusti: cresce notevolmente la distribuzione saggistica (non solo di ambito umanistico) nell'immediato dopoguerra; la narrativa (che già dagli anni Trenta ne contendeva il primato) scalza vigorosamente la produzione della poesia e della prosa d'arte. Sintetizzando con le parole di Ferroni:

---

<sup>232</sup> GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 52-53.

<sup>233</sup> Ivi, p. 151.

<sup>234</sup> «Uno spoglio della stampa quotidiana e periodica dell'epoca e altre fonti delineano dunque una estesissima rete di piccole case editrici nuove o rinnovate, da Roma a Milano ad altre città (circa trecento nella sola capitale). Una mappa policentrica in sostanza», Ivi, p. 63.

<sup>235</sup> Ad esempio «non c'è un rapporto istituzionale tra gli animatori e collaboratori delle riviste, e gli editori che alle varie testate prestano il loro nome (o le proprietà che le finanziano) con un contributo esterno sostanzialmente limitato alla stampa, distribuzione e vendita», Ivi, p. 105.

<sup>236</sup> Ivi, p. 62.

La più autentica vita culturale si svolge sempre meno entro realtà collettive e istituzioni omogenee, che i singoli possano sentire come loro, riconoscendovisi le proprie radici: prevalgono piuttosto meccanismi impersonali, rapporti con istituzioni astratte (come i grandi organismi burocratici e l'industria culturale); di fronte a un pubblico anonimo e indeterminato, diventa sempre più difficile seguire i meccanismi reali della comunicazione, capire qual è l'eco che il lavoro intellettuale lascia nei suoi destinatari.<sup>237</sup>

In un panorama così mutato, che viaggia verso l'industrializzazione e lo scioglimento dei legami "corporativi", la diffusione nazionale e la moltiplicazione di un pubblico che non è più conosciuto o "immaginato" dall'autore, la crescita di riviste e case editrici in concorrenza diretta, si ridefiniscono anche le politiche editoriali. Che significa? Che ora le case editrici praticano sempre di più una "politica d'autore", individualizzata e ritagliata, che passa in modo massiccio attraverso la strategia dei premi letterari.<sup>238</sup> Insomma, concorrenza. Ma non è solo concorrenza di mercato. A questa si associa quello che Weber avrebbe chiamato "politeismo" contemporaneo: la moltiplicazione dei punti di vista organici e complessivi in un assetto democratico, che spinge all'affiliazione dell'intellettuale (in questo caso del letterato) a gruppi e microgruppi in conflitto fra loro.<sup>239</sup> Affiliazione che può mutare rapidamente in subordinazione.

Questo quadro, senz'altro veritiero, pecca però di generalità. Sarà importante allora indagare "in situazione" come si comportano i nostri autori rispetto al contesto. Li abbiamo visti nei testi, occorrerà ora valutarli fuori da lì, ragionando su tre parametri: 1) case editrici per cui pubblicano; 2) sistema di recensioni; 3) politica di pubblicazione su rivista.

### *Editori*

Cominciamo a valutare il comportamento dei nostri autori nelle politiche editoriali. Con chi pubblicano? Si verificano spostamenti nel tempo? Dove si trovano le case interessate? Sono tracciabili delle costanti o dei flussi maggioritari?

Bertolucci, come noto, pubblica le sue prime raccolte (SI e FN) in duecento copie, grazie all'interessamento di Cesare Zavattini, per una piccolissima casa editrice parmense, la Minardi, che in quegli anni annovera il poeta come unico autore.<sup>240</sup> Dagli anni Cinquanta, passa a una casa maggiore e a una sede maggiore: la Sansoni di Firenze, con cui pubblicherà LC e CI, nella prima edizione del '51, poi arricchita da TI nel 1955 (nel volume *La capanna indiana*). L'anno prima viene chiamato da Longhi alla redazione di «Paragone», rivista anch'essa edita per Sansoni: i volumi verranno pubblicati per la collana associata alla rivista (Biblioteca di Paragone). Nel 1939 Bertolucci è direttore di una collana di poesia (straniera) come «La Fenice», per Guanda. Personalità a lui molto vicine come Zavattini e Sereni si offrono di trovarli un editore in tempi non sospetti (Sereni, già nel

---

<sup>237</sup> GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2003, p. 380.

<sup>238</sup> G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, p. 109.

<sup>239</sup> «La sede privilegiata del dibattito culturale (e, in modo più specifico, politico-culturale) è ancora costituita dalle riviste che, nel nuovo orizzonte democratico, fioriscono in grande numero come espressione di gruppi e tendenze particolari, modo di aggregazione di scrittori, strumento di intervento militante nella situazione contemporanea», G. FERRONI, *op. cit.*, p. 358.

<sup>240</sup> Più tardi, nel 1937 pubblicherà un volume del poeta ferrarese (amico di Bertolucci) Franco Giovannelli, *Le stagioni*. Questi gli unici tre volumi che risultano dall'OPAC.

1946, gli prospetta la possibilità di pubblicare per Mondadori).<sup>241</sup> La sua rete di conoscenze, davvero impressionante, gli consentiva di coprire con una certa facilità tutti i circuiti editoriali: Vittorini e Pavese per Torino, Sereni per Milano, Pasolini e Longhi per Roma e Firenze. Perché allora pubblicare proprio per questa casa? Mi sembra che qui la scelta fosse molto più legata al progetto di rivista che a ragioni immediatamente editoriali: il problema per Bertolucci era quello di sostenere un'esperienza in cui credeva, ma anche, più prosaicamente, di accreditarsi come poeta del gruppo.<sup>242</sup> In effetti, se non vado errato, in una collana che annovera una trentina di testi fino al 1955, quello di Bertolucci rimarrà l'unico titolo poetico almeno fino al '54, anno in cui comparirà la raccolta, del tutto dimenticata per altro, di Sandro Sinigaglia, *Il flauto e la briccola*, e (questa sì, da ricordare), *La meglio gioventù* di Pasolini. La Sansoni (e «Paragone») allora sembra puntare le sue carte proprio sul secondo tempo di Bertolucci per ritagliarsi uno spazio nel settore. Ne ricaviamo due informazioni: non c'è più un "vincolo municipale" a legare autore e casa editrice, avviene cioè un fenomeno di "sprovvincializzazione" e di diffusione nazionale; e soprattutto ci si muove in un contesto in cui i rapporti personali non sono più dirimenti: sembrano contare di più le politiche e i progetti editoriali, le dinamiche di gruppo rispetto ai legami tra gli individui.

Calogero, in linea con quanto già detto sulla sua scarsa fortuna critica in vita, ha una storia editoriale notevolmente scarica. Esordisce in antologia per una casa editrice piccola o piccolissima come La Centauro Editore di Milano, che vede la concentrazione della produzione negli anni Trenta, con una forte specializzazione sulla scrittura artistica: teatro, romanzi, narrativa e lirica. Per il comparto poesia vengono privilegiati autori attardati, tra simbolismo minore e decadentismo (Renzo Ausonio, *Estasi e angosce*, 1937), senza dimenticare il pesante apporto della produzione di regime (cfr. Fortunato De Pasquale Vinci, *Lira Fascista*, 1936; Giovanni Manenti, *Per un'Italia eroica*, 1936). Anche Calogero muterà editore nel 1956, optando ancora per una casa minuta, sebbene piuttosto attiva, come Maia di Siena, generalmente impegnata nella pubblicazione di autori minori o del tutto oscuri, ancora versati in una produzione ermetica e decadente.

Caproni vede un percorso simile a quello di Bertolucci: esordisce per una piccola casa editrice genovese (per quanto attiva e con una selezione di autori di tutto rispetto),<sup>243</sup> con un vincolo municipale molto forte. Dopo il 1945 il suo percorso editoriale seguirà due traiettorie: continuo spostamento di sedi e di case da Sud verso Nord (dal 1952 si sposta da Roma a Firenze a Milano); tendenza a pubblicare con case sempre più grandi (dalla De Luca di Roma, votata alla saggistica d'arte, al ritorno a Vallecchi a Garzanti).

Per Fortini l'analisi si fa più complessa. Anche grazie al tramite di Elio Vittorini esordisce partendo dall'alto: pubblica *Foglio di via* con la torinese Einaudi. Il resto della produzione qui considerata però annovera *plaquettes* più che raccolte, incidendo notevolmente sulla scelta della sede editoriale. Tuttavia è possibile cogliere tendenze interessanti. Anzitutto si nota una grande mobilità: Fortini sfugge da ogni strategia di fidelizzazione, cambiando continuamente fino all'approdo, "in

---

<sup>241</sup> PAOLO LAGAZZI, *Cronologia*, in ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, Milano, Mondadori, 1997, p. LXLX e p. LXXI.

<sup>242</sup> Istanze leggibili in filigrana nella lettera, scritta da Baccanelli il 1 aprile 1950 (all'inizio dell'avventura della rivista, dunque), che il poeta spedisce a Vittorio Sereni in cui chiede con forza all'amico dei pezzi da pubblicare e annuncia già da ora l'intenzione di consegnare *La Capanna indiana* e il resto della sua opera: «Paragone è andato assai bene (solo a Roma 300 copie dell'art. e 200 del letterario), ora bisogna non deludere la gente che ha avuto fiducia. Voglio dire: mandami qualcosa appena puoi, ci tengo e ci teniamo moltissimo. Dipende da noi se la rivista non sarà inutile. Io gli do la seconda parte della Capanna, e forse la terza, se la finisco», in ATTILIO BERTOLUCCI, VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a c. di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, p. 172.

<sup>243</sup> Nello stesso torno d'anni, nel catalogo di Emiliano degli Orfini ritrovo volumi di Aldo Capasso, Nello Rosselli, Carlo Linati e Garibaldo Marussi (fondatore della rivista «Termini», su cui scriveranno, tra gli altri, Bertolucci e Bassani).

maggiore”, in Feltrinelli nel 1959. Come si muove la selezione? Dopo FV pubblica per piccole case con due caratteristiche comuni: 1) sono tutte nate dopo il 1945; 2) sono legate e progetti editoriali specifici. Le Edizioni della Meridiana, nate nel 1947, accanto alla pubblicazione di conclamati maestri del Novecento (Montale, Ungaretti, Cardarelli), ragionano su una linea di superamento “morbido” dell’ermetismo e di rifiuto del neorealismo “volgare”. È significativa la pubblicazione, nella metà degli anni Cinquanta, di Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Luciano Erba. *I destini generali* vengono pubblicati per un’altra casa editrice nuova e agguerrita, questa volta con sede nissena e romana: la Salvatore Sciascia (nata nel 1946), legata alla rivista «Galleria» (del 1949) e che annovera, tra i collaboratori di prestigio, Pasolini e Leonardo Sciascia (omonimo, ma non parente dell’editore). Una casa editrice con distribuzione e taglio culturale differente rispetto alle Edizioni della Meridiana e legata a una declinazione dell’“impegno” molto specifica: basti pensare che per il segmento poesia, rivista e casa ospiteranno il gruppo di «Officina»: Leonetti, Romanò, Roversi, Pasolini e naturalmente Fortini. Infine la pubblicazione con Schwarz di Milano. Oltre alle ottime edizioni illustrate (*Il falso e il vero* di Quasimodo illustrato da Manzù e lo stesso plico fortiniano accompagnato da opere di Rosai) e alle classiche pubblicazioni ermetiche (Betocchi, Luzi, Ungaretti), la casa editrice si muove sui binari di un progetto editoriale molto ben incardinato: la pubblicazione esordiale di autori come Pagliarani, di Ruscio e Cesarano denuncia la volontà di rinnovare l’accezione del termine “impegno” e di articolare in modi nuovi il rapporto letteratura/realità. A ciò si accompagna la grana esplicitamente ideologica del proprietario-direttore (rinomatamente trozkista), che ricade sulla selezione dei testi da pubblicare e sulla linea editoriale.<sup>244</sup>

Con Luzi la parabola che sto cercando di delineare si mostra con particolare evidenza. Dopo una brevissima parentesi modenese (l’esordio con Guanda; BA verrà poi prontamente ristampata per le fiorentine ed. Parenti, nel 1942), il poeta stringerà un rapporto con il tessuto editoriale del capoluogo toscano che lo impegnerà per tutto il suo primo periodo: *Avvento notturno*, *Un brindisi* e *Quaderno gotico* (oltre, come accennato, alla ristampa della *Barca*) sarà concentrato lì. Un legame assieme “municipale” e costruito nel più importante centro culturale del paese. Dopo la raccolta del ’47 la situazione si modificherà repentinamente: PD e OV vedranno rompere quel rapporto con la città, migrando verso Nord e assieme si assisterà ad una variazione repentina delle sedi editoriali. *Primizie del deserto* verrà pubblicato dalla milanese Schwarz, di cui già si è detto; la raccolta successiva per la vicentina Neri Pozza, casa editrice piccola e radicata nella cultura veneta ma con una grande attenzione alla migliore esperienza poetica del Novecento.<sup>245</sup> Luzi si inserisce in questo progetto, ma ciò che va rilevato con forza è che 1) lascia Firenze per il Nord, anche a rischio di un ridimensionamento, optando sistematicamente per case nate dopo la guerra e il Ventennio; 2) individua sedi che si ispirano esplicitamente a principi antifascisti: Schwarz trozkista e Neri Pozza, di matrice più liberale e democratica.<sup>246</sup> Luzi si muove chiaramente alla ricerca di riaccreditamento in un panorama culturale, politico e civile del tutto mutato col secondo dopoguerra, sino poi ad approdare, con la raccolta-consuntiva, *Il giusto della vita*, alla milanese e ben più grande Garzanti, nel 1960.

Anche in Maticcotta osserviamo una dinamica simile: la prima produzione, fino a *Ubbidiamo alla terra* del 1949, ricade tutta in ambiente romano o di provincia (Rieti e Fermo, sua città d’origine):

<sup>244</sup> Per le informazioni sulle case editrici Edizioni della Meridiana, Salvatore Sciascia e Schwarz si rimanda a G. C. FERRETTI, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, p. 114-125.

<sup>245</sup> Tra i titoli più prestigiosi vanno ricordati *Poesie nuove* di Cardarelli del 1946, *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro del 1914 e del 1954 e *La bufera e altro* di Montale.

<sup>246</sup> Per tutte le informazioni su Neri Pozza, Ivi, pp. 119-121.

insomma intrattiene un rapporto ancora profondamente municipale. Esordisce per le Edizioni di Prospettive, collana legata alla omonima rivista (seconda serie con sede a Roma e non più a Firenze), diretta da Curzio Malaparte. Conto pochissimi titoli, con uno spettro incredibilmente oscillante: dalla pubblicistica più schiacciata su posizioni di regime (*Italiani in Spagna*), alla ben più raffinata silloge *Poesia moderna straniera* per le cure di Leone Traverso, sino a una ristampa degli *Indifferenti*. Insomma: l'ambiguità di Malaparte fatta collana editoriale. *Fisarmonica rossa*, il centro della produzione neorealista di Maticcotta, vedrà invece la luce con la romana Edizioni Darsena, legate alla rivista -di notevole spessore culturale- «Mercurio» in attività dal 1944 (esattamente dalla liberazione di Roma dalle truppe tedesche) al 1948 e fondata da Alba de Céspedes. La collana collegata pubblicherà testi di autori antifascisti e chiaramente progressisti compresi in un arco che va dal PSI al Partito d'Azione alla DC: per fare solo alcuni nomi, Ernesto Bonaiuti, Costantino Mortati e Gino Luzzatto. Le altre raccolte saranno prodotte da micro editori/stamperie artigianali (delle Edizioni degli Amici della Poesia conto solo cinque titoli; addirittura quattro, compreso un improbabile Teocrito, per le Edizioni del Girasole di Rieti). Il salto importante di Maticcotta sarà proprio nel 1956, con la pubblicazione dell'ultima raccolta considerata dal nostro spoglio: *I mesi*, ancora per la milanese Schwarz. Qui assistiamo al doppio salto già visto: 1) rottura del legame municipale e quindi liquidazione di un pubblico ben individuato; 2) spostamento verso Nord. Un salto spiegabile anche qui per affinità ideologica.

Penna mostra una straordinaria mobilità dopo il '45. Dopo l'esordio del 1939, ovviamente fiorentino, anche per vicinanza di gusto, si sposta come gli altri a Milano (con la sola rapida sosta romana di *Arrivo al mare*). Ma ciò che più stupisce è 1) la pervicace esclusione di ogni principio di fidelizzazione e 2) la tendenza a puntare su case editrici maggiori, a grande distribuzione: Garzanti e Longanesi. In quest'ultimo caso, con una notevole (e come sempre acuta) volontà di promozione di un ben specifico gruppo romano come il trio Morante-Penna-Pasolini. Se non vado errato,<sup>247</sup> nel decennio 1950-1960 la casa editrice pubblica solo tre libri di poesia italiana contemporanea, tutti nel 1958: *Alibi* di Elsa Morante, *Croce e delizia* di Penna e *L'usignolo della chiesa cattolica* di Pasolini. Una politica di sostegno per gruppi, molto ritagliata.<sup>248</sup>

Rebora ha una parabola solo apparentemente diversa da quelle incontrate sinora: esordisce per Guanda nel 1940, casa editrice modenese (dal 1936 con sede a Parma), ma in realtà in contatto diretto con Firenze e l'ambiente ermetico (soprattutto per il tramite di Bo). Anche qui si individua il solito cambio post 1945: le altre due raccolte le pubblica a Nord, a Milano (ma anche città in cui vive) per due case nuove, sebbene minori. Pubblica *Dieci anni* per le Edizioni del Piccolo Teatro, una casa editrice che annovera tra i titoli editi nel 1950 questo solo (sic!); un dato che farebbe pensare a un favore personale, più che a una vera e propria operazione commerciale: in effetti Rebora aveva insegnato per alcuni anni proprio alla Scuola del Piccolo. *Il verbo essere*, invece, trova la via della pubblicazione per i tipi «All'insegna del pesce d'oro», edita da Scheiwiller, editore raffinato che lavora precisamente ai margini, tra autori minori e esordienti. In realtà, nel caso specifico non è improbabile la mediazione del maggiore dei Rebora, di cui il nostro era nipote, soggetto in quegli anni a un tentativo di rinascita dell'interesse critico, promosso proprio dall'editore.

<sup>247</sup> I dati sono desunti, come sempre, dal catalogo OPAC SBN immettendo nella ricerca avanzata questi filtri: Editore: Longanesi; Luogo di pubblicazione: Milano; Parole chiave: Poesia; Anno di pubblicazione da: 1950 a: 1960.

<sup>248</sup> Anche nel caso di Penna si potrebbe avocare, accanto alle questioni puramente estetiche, elementi ideologici e politici che favoriscono gli apparentamenti. Quanto conta la tematica omosessuale nel sostegno di Pasolini e dunque, al fondo, quanto conta la dinamica ideologica nella sua promozione?

Anche la storia editoriale di Sereni è particolarmente indicativa: esordisce pubblicando *Frontiera* per le edizioni di «Corrente», rivista milanese diretta da Ernesto Treccani, di cui egli stesso era redattore (dovrà poi abbandonare per andare al fronte). In una lettera molto significativa Anceschi, con cui Sereni intrattiene un sodalizio sin dai tempi dell'università, ricorda al poeta di Luino che il gruppo (il circuito che ha dato vita alla rivista) è ancora attivo e ha “memoria”: pubblicherà senz'altro il volume<sup>249</sup>. Un brano che la dice lunga su certa “collosità” della classe intellettuale e del rapporto tra case editrici, riviste e individui. Insomma un esodio municipale, artigianale (300 le copie più 200 in edizione “lusso”) e costruito su relazioni personali. La seconda edizione di FR (col titolo *Poesie* e lievissime variazioni) verrà invece pubblicata con Vallecchi, nel 1942, quando Firenze era ancora il centro editoriale più prestigioso e dove il circuito ermetico (in particolare ruotante attorno al «Frontespizio» e alla figura di Betocchi) spinge per la sua pubblicazione. Sede, quella toscana, che manterrà anche per la seconda raccolta: DA sarà anch'essa edita da Vallecchi. Dato questo che conferma, più in generale, la tempistica di “disinnesco” del potere fiorentino e della riconfigurazione del sistema editoriale spinto più verso gli ultimi anni Quaranta - primi Cinquanta che nell'immediato dopoguerra.

Oltre i nostri confini temporali, ma certamente ulteriore conferma, *Gli strumenti umani* usciranno in un centro del Nord che non è Firenze, che non ha legami municipali con l'autore e per una casa editrice dal taglio ben più industriale come Einaudi.

Infine un rapido accenno alla situazione di Sinisgalli. Autore dalle conoscenze radicate e tentacolari tra Roma e Milano, pubblicista instancabile e grande animatore di riviste, riuscirà a costruirsi sin da subito una certa stabilità editoriale (per quanto riguarda la scrittura poetica), generalmente piantata nel capoluogo lombardo tra Scheiwiller e Mondadori. Ma, come abbiamo detto, anche l'immobilità ha i suoi prezzi.

Le dinamiche che osserviamo “in situazione” illustrano allora una serie di tendenze molto ben marcate:

- 1) anzitutto la fine dei legami municipali: gli autori non pubblicano più per il ristretto ambito comunale in cui sono nati e conosciuti;
- 2) la perdita di centralità del rapporto personale a favore di una meccanica intelligente fondata sulla caratura intellettuale e culturale del progetto editoriale promosso dalla casa editrice stessa o da una rivista associata: gli autori selezionano e vengono selezionati dalle sedi di pubblicazione a partire da questi criteri;
- 3) questa nuova selezione produce dinamiche che sfuggono alla fidelizzazione: ciò significa che gli autori possono modificare continuamente le sedi di pubblicazione con tutto ciò che ne comporta: ulteriore sfilacciamento dei legami personali, modifiche anche importanti a livello della distribuzione e dunque di pubblico potenziale.
- 4) tendenza a pubblicare per case editrici grandi, con possibilità di distribuzione potenzialmente nazionale; dispersione del ceto intellettuale e letterario gravitante attorno a Firenze;

---

<sup>249</sup> «Mi fa tanto piacere il tuo ricordo del nostro vecchio “gruppo” d'una volta all'Università. [...] Dunque caro Vittorio, il gruppo esiste sempre, e funziona; proprio qualche giorno prima che tu mi scrivessi s'era progettata con Ernesto [Treccani] una collana di poesia. E s'è detto: o Sereni ne sarà l'iniziatore o non se ne farà niente». Il brano è tratto da Luciano Anceschi, lettera a Vittorio Sereni, da Milano, 4 novembre 1940, in Dante Isella, *Apparato critico*, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995, edizione critica a c. di Dante Isella, p. 292.

- 5) tendenza a pubblicare per case editrici nate dopo il 1945, non solo dunque non compromesse col regime ma di chiara ispirazione antifascista.

Tutto ciò significa non solo una materiale riconfigurazione del ceto letterario (e in particolare di quel sistema che produce e ragiona di poesia), che si disperde e si sfilaccia, ma anche una continua rimodulazione del pubblico, potenzialmente meglio distribuito sul territorio nazionale ma certamente più difficile da immaginare “a priori”. Ma questo è un aspetto che andrà approfondito nei prossimi sondaggi.

### *Il sistema delle recensioni*

Per non disperdere eccessivamente l'analisi mi soffermerò solo sui casi di Bertolucci, Caproni e Sereni: si tratterà in effetti di sondare come si muove la “promozione” autoriale in questi anni nelle sue linee generali, non di fornire uno studio bibliografico.

Gran parte del sistema recensorio di Bertolucci tra il 1929 e il 1945 è impostato su due pilastri: relazioni personali (nella prima fase per il tramite di Zavattini, che ha il merito di aver fatto recensire Sirio su «Solaria», poi il rapporto con Pietro Bianchi e Giorgio Bassani) e la fortissima concentrazione municipale. Basta dare una scorsa alle testate per comprenderne la gittata provinciale (o tutt'al più regionale): «Corriere emiliano», «Corriere padano», «L'Orto», «Crisopoli». Dal 1948 si verifica una rimodulazione netta che procede su quattro vettori: 1) si verifica un allargamento del perimetro geografico: ci si muove ora su Milano, Firenze e Roma (pur mantenendo ancora un forte presidio provinciale); 2) le recensioni (spesso di critici autorevoli) appaiono su stampa a larga diffusione: importante è lo scritto di Giuseppe De Robertis sul «Tempo» e l'articolo di Montale sul «Corriere della Sera» del '56; 3) Bertolucci si accredita, anche grazie a una serie di relazioni personali, presso una stampa appena nata, destinata a un pubblico colto ma non specialista, laico e progressista: «Paragone», «Belfagor», «Milano-Sera» (che ha per altro una diffusione notevole<sup>250</sup>), «Il mondo»; 4) infine, la questione di poeti che recensiscono poeti: dopo il '48 Bertolucci viene inserito in un circuito piuttosto ristretto costruito su rapporti amicali ma anche per affinità esplicite, composto da Mario Luzi (conosciuto già dal 1938), Giorgio Caproni, Vittorio Sereni (anche lui conosciuto nel '38) e Pier Paolo Pasolini.<sup>251</sup>

A dare una scorsa all'elenco delle recensioni e in generale degli scritti su Vittorio Sereni pubblicati tra il 1937 e il 1945 si ha la sensazione di essere intrappolati in un *déjà vu*. Dopo i due importanti scritti di Carlo Betocchi apparsi sul «Frontespizio» (dove Sereni esordì come poeta proprio grazie al suo sostegno), in tempi nettamente non sospetti (siamo appunto al 1937), Sereni verrà letteralmente fagocitato dal gruppo fiorentino o da autori affini. A scorrere la lista fino al 1945 vi ritroviamo il gruppo al completo: Macrì, Bo, Vigorelli, Beniamino Dal Fabbro, Emilio Villa, Alfonso Gatto, oltre, ovviamente, a Carlo Betocchi. Grazie a questo circuito avrà piena “copertura fiorentina”, ma riuscirà anche a penetrare in ambito romano, ad esempio con lo scritto di Ferrata su «Primato», nel 1941, o quello di Frattini (*Introduzione a Sereni*) pubblicato sul «Meridiano di Roma» nel 1944. Anche in questi due casi è chiarissima la mediazione fiorentina: in particolare tramite l'aggancio di

<sup>250</sup> PAOLO MURIALDI, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 174-175.

<sup>251</sup> Pasolini recensirà Bertolucci poco prima di conoscerlo personalmente, nel 1951. Cfr. PAOLO LAGAZZI, *Cronologia*, in ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, Milano, Mondadori, a c. di Paolo Lagazzi, Gabriella Palli Barone, 1997, p. LXXV.

Carlo Bo. Oppure ancora, si inserisce nel circuito di riviste legate alle varie sedi provinciali dei “fasce di combattimento”. Prendiamo ad esempio il caso di due periodici geograficamente lontani come «Architrave», organo dei Guf bolognesi e «Vedetta mediterranea», dei Guf salentini: su entrambe verrà recensito, in entrambi i casi grazie alla mediazione di Macrì (che lì collaborava per le pagine letterarie)<sup>252</sup>. O infine, il caso di Parma, con una recensione a *Frontiera* di Pietro Viola sulla «Gazzetta» cittadina chiaramente spiegabile tramite intervento di Bertolucci. Insomma prima del 1945 Sereni ha una penetrazione geografica esigua, eminentemente concentrata tra Firenze e Roma; le riviste che lo recensiscono sono o specialistiche o legate agli ambienti universitari fascisti; le pubblicazioni sono sempre mediate o da rapporti personali indiretti, oppure diretti (ad esempio è recensito dalle stesse riviste in cui collabora, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo).

Cosa accade dopo? Potremmo dire che i due pilastri su cui regge l'intero sistema di accreditamento crolla. Anzitutto si sgretola per forza di cose il mondo della pubblicistica più o meno legata a doppio filo al regime. Il gruppo che ne deteneva poi una sorta di “monopolio di immagine” non si eclissa del tutto, ma certamente ora ha da convivere con altri circuiti concorrenti: per usare un'immagine cara alla sociologia contemporanea, diventa liquido. La mappa geografica si estende notevolmente, non solo per il numero dei centri coinvolti (non solo più Firenze e Roma) ma per la “gittata” delle pubblicazioni. Insomma da una dimensione municipale si passa a una diffusione omogenea su tutto il territorio nazionale. In particolare grazie al notevole apporto di organi non specialistici ma di largo consumo come settimanali (importante la recensione al *Diario d'Algeria* di Vigorelli apparsa su «Oggi» dell'11 luglio 1947 che proprio in quell'anno diventava il settimanale più diffuso in Italia con punte di 250000 copie) e di numerosi quotidiani. Accanto a questo meccanismo di allargamento nazionale della diffusione e dell'allentamento delle logiche di microcircuito, per cui il rapporto tra autore e rivista può attuarsi anche senza la mediazione personale, si intravede un secondo piano del discorso. La logica recensoria passa per il doppio filtro dell'accREDITAMENTO (da parte dell'autore) presso un pubblico connotato e la selezione (da parte delle riviste) per un principio di “affinità ideologica”. È interessante registrare che gran parte delle recensioni e degli articoli su Sereni compaia su riviste non imparentate tra loro, ma certo legate da un'aria di famiglia: dall'organo ufficiale del Pci «Rinascita», che pubblica uno scritto di Muscetta (*Vittorio Sereni*) nel 1947, ai vari articoli-recensioni sull'organo del Psi «Avanti!» e ancora al liberal socialismo dei Capitini e Calamandrei della rivista fiorentina «Il Ponte», al comunismo colto del «nuovo Corriere», fino al cattolicesimo “progressista” interessato al discorso esistenzialista di «Humanitas» e al più agguerrito e contemporaneo «aut aut». Tutte queste sedi costituiscono un fronte frastagliato ma omogeneo, compongono il panorama articolato di uno stesso continente culturale. Fine della cultura dei legami personali e del principio di “prevedibilità” dei propri lettori; pubblico generalista (cioè non più microspecialistico) e diffuso sul territorio nazionale e dispositivo degli apparentamenti ideologici. Queste meccaniche non sono anarchiche: rispondono a logiche unitarie. Tutti questo accade nel passaggio post 1945.

Non vorrei abbandonare del tutto la dimensione quantitativa in sede di conclusioni. Ebbene, giocando coi numeri possiamo ottenere ancora risultati interessanti. Sinisgalli, intellettuale già molto attivo tra anni Venti e Trenta, vede aumentare la propria fortuna critica in modo esponenziale dal '45: se prima, dal 1934 al 1944, contiamo solo 51 interventi sul suo lavoro, nel decennio successivo si

---

<sup>252</sup> In particolare, in «Vedetta mediterranea» approderà tutto il *côté* fiorentino, da Luzi a Bigongiari a Fallacara proprio tramite Macrì e Bodini.



registrano ben 134 articoli.<sup>253</sup> Potremmo tentare un esperimento e domandarci: quanto incide sul totale la quota di testi che non passa per i soliti centri del potere culturale e cioè a dire Firenze, Milano e Roma? Se nel decennio 1934-1944 la percentuale è molto bassa, aggirandosi attorno al 13% (7 su 51), nel periodo successivo sale notevolmente, toccando il 32%. Inoltre, se le sedi periferiche nel primo segmento sono del tutto esigue (ne conto 5)<sup>254</sup> con una netta sproporzione a favore del Nord, nella seconda *tranche* si verifica una vera e propria deflagrazione con ben 21 centri. Ma è anche la distribuzione a cambiare: la diffusione sembra coprire in modo uniforme tutto il territorio nazionale, da nord a sud, da est a ovest, isole comprese.<sup>255</sup> Insomma usando impropriamente delle etichette linguistiche potremmo affermare che dopo il '45 a mutare con forza è la questione diatopica (nel senso però della “distribuzione” della comunicazione poetica). Si crea un pubblico nazionale uniforme e ciò contribuisce anche alla scarsa capacità di chi compone a immaginare i suoi lettori potenziali.

Sinisgalli esordisce sfruttando il sistema “promozionale” del regime. Su consiglio di Zavattini gareggia per i Littoriali fiorentini del '34, vincendo con il testo *Interno Orfico*. Questo successo (anticipato a dire il vero dall'interessamento immediato di Ungaretti) lo trasforma in un autore coccolato dai più importanti organi di stampa nazionale e dai circuiti culturali, più selettivi e specialistici, del capoluogo toscano per il suo apparentamento ermetico. E' sorprendente vedere che un poeta che non gode oggi di particolare fortuna critica fosse accolto dalle maggiori testate («Corriere della Sera», «Quadrivio», «Primato») e sostenuto dalle maggiori firme (Pavolini, Cecchi, Ungaretti, Bellonci). Addirittura si legge un improvvido Cecchi che sul «Corriere della Sera» del 19 ottobre del 1938 (in data piuttosto alta dunque) scrive un articolo dal titolo quanto mai significativo: *Ungaretti, Montale, Sinisgalli*. Ma anche il *côté* più specialistico sembra sostenerlo senza riserve: Betocchi sul «Frontespizio», Contini su «Letteratura», Bo, Solmi, Gatto, lo stesso Sereni. Cosa accade dopo il '45? Si è detto della nazionalizzazione e della diffusione omogenea del pubblico, ma vanno sottolineati anche altri elementi: la quota importante che passa per giornali a larga diffusione, settimanali («Oggi»), e quotidiani («Avanti!», «Corriere del Mezzogiorno»); l'apporto di riviste nuove come «Comunità» e «Galleria», ma il sostanziale silenzio della nuova critica: i nomi più significativi che ricorrono nella prima metà degli anni Cinquanta sono ancora legati alla stagione ermetica: Falqui, De Robertis, Macrì e Cecchi: Sinisgalli non attecchisce tra le nuove generazioni, ma soprattutto nel suo caso la dinamica degli apparentamenti per gruppi non sembra funzionare.

### *Uno sguardo al sistema delle pubblicazioni in rivista*

Come ultimo dato proverei a riflettere sulle pubblicazioni di testi poetici in rivista. È possibile scorgere una logica? È possibile verificare evoluzioni, scarti significativi prima e dopo il 1945? Per dare una risposta a questi interrogativi lavorerei sul caso, davvero significativo, di Sereni. Il tentativo sarà quello di sovrapporre la mappa delle recensioni a questa delle pubblicazioni e valutare sovrapponibilità e sfasature. Questo indice ci permette di stabilire con maggiore precisione lo spettro

<sup>253</sup> Questi e i prossimi dati si riferiscono alla bibliografia critica del poeta (la più estesa e aggiornata di cui ho contezza) che si trova qui: [http://www.fondazinesinisgalli.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=393&Itemid=84](http://www.fondazinesinisgalli.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=393&Itemid=84).

<sup>254</sup> Torino, Ferrara, Alessandria d'Egitto, Cremona, Napoli.

<sup>255</sup> Venezia, Bari, Napoli, Udine, Taranto, Trieste, Varese, Genova, Ferrara, Ivrea, Torino, Vicenza, Trento, Brescia, Siena, Caltanissetta, Messina, Città di Castello, oltre a Londra e Città del Messico.

di diffusione dell' "immagine di Sereni" e soprattutto ci consente di cogliere eventuali variazioni nel peso che hanno i legami personali nella politica delle pubblicazioni.

Partirei da un semplice dato. Secondo la ricchissima edizione critica elaborata da Isella, sono 19 i testi di *Frontiera* che vengono pubblicati isolatamente in varie riviste, dal 1936 al 1947. Ben tredici di queste pubblicano negli stessi anni una recensione o un articolo su Sereni, oppure si dà il caso che Sereni stesso svolga attività di redattore: il 68%; il rapporto tra sedi di pubblicazione e sedi di promozione è strettissimo. Cosa avviene dopo la soglia simbolica del 1945? Ebbene: i testi di DA pubblicati anche su rivista sono sedici (se si esclude *Città di notte* uscito addirittura nel 1941). Tra questi solo due compaiono su testate che ospitano negli stessi anni recensioni: la percentuale cala verticalmente nel giro di pochissimi anni al 12%. Stesso discorso infine per i testi elaborati fino al 1956 e inseriti poi in SU: solo due componimenti su 15 cadono in una rivista che è già stata sede di recensioni. Insomma se prima del '45 c'è una sovrapposizione pressoché perfetta tra geografia della pubblicazione e geografia della promozione, dopo questa data si verifica uno scollamento impressionante tra le due operazioni: le sedi di pubblicazione non coincidono necessariamente con i circuiti e le redazioni che diffondono e criticano. Questo significa da un lato il raddoppio dei canali di diffusione, e dunque una maggiore penetrazione sul territorio nazionale, dall'altro però anche un mancato controllo sulle dinamiche complessive della produzione: il poeta può ovviamente controllare dove pubblicare i suoi testi, ma non può agire su chi vuole criticarli e recensirli.

Questo tipo di dinamica, che si riscontra con particolare chiarezza in Sereni, vale in misura più o meno sovrapponibile per tutti gli autori del campione e per l'intero periodo preso in considerazione. I canali di promozione, la cultura dei legami corporativi, il prevalere degli apparentamenti ideologici, l'impossibilità di immaginare un pubblico: una serie di strutture materiali ma anche una certa idea di comunità letteraria muta drasticamente nel giro di pochissimi anni e si impone una nuova logica di fase.

### *Considerazioni finali*

Il 1945 costituisce allora una data centrale per la storia letteraria del Novecento italiano. In particolare per la poesia. Da qui si attivano meccaniche profonde che mi sembra non possano dirsi ancora concluse. Ora, la tentazione di istituire un legame diretto tra riconfigurazione delle dinamiche di campo appena descritte e il processo di mutamento degli istituti formali, che ora preme sul pedale degli stili personali, dell'accelerazione delle dinamiche creative, della continua spinta all'innovazione delle proposte estetiche, è forte. La spersonalizzazione dei rapporti e la mutabilità del pubblico hanno richiesto ai poeti una accentuazione dei propri segnali di distinzione; gli autori, inseriti ora in dinamiche non più controllabili, posseggono come unico capitale simbolico il proprio stile. Per attenuare il rischio di cadere in forme di sociologismo volgare potremmo adoperare concetti più alati, come quello di "omologia": con il rischio però di stemperare la proposta critica in etichette dal dubbio spessore scientifico. Vorrei allora provare a muovermi sulla strada più rischiosa, ma di certo più chiara, di un rapporto diretto.

La dimensione di concorrenza che si apre dopo il '45 non deve essere per altro interpretata in termini economici: da un lato, bourdieusianamente, vede la competizione diretta tra le proposte stilistiche personali; dietro di esse però si profila sempre più netto un dispositivo di apparentamento ideologico: concorrenza delle proposte estetiche e conflitto tra posizioni politiche costituiscono i due

corni su cui si fonda il campo della poesia dopo il 1945. Da questo punto di vista la presenza o meno di un pubblico effettivo, la presenza o meno di un mercato effettivo e dunque della prospettiva di vendita non ha nessun valore: basta che vi sia la virtualità di un pubblico, la percezione di un certo tipo di platea per spingere alla riconfigurazione estetica.

Se i poeti premono sulla distinzione sembra sempre più evidente che il loro accreditamento presso il nuovo pubblico dei lettori e dei produttori passa sempre meno per l'accentuazione delle capacità tecniche: la nuova logica impone al contrario un allentamento delle capacità formali, ma soprattutto apre nuovi canali attraverso i quali accaparrare capitale simbolico; più si semplificano le forme, più si ibridano con altri generi (saggistico e romanzesco) più si cercano apparentamenti a famiglie ideologiche più o meno definite, maggiore sarà la possibilità di porsi al centro del sistema. Si costruisce un meccanismo rigido che marginalizza chi non si adatta (si vedano i casi di Calogero, Matacotta, ma anche Sinisgalli). Ma se i poeti debbono accreditarsi nel campo solo ponendo ai margini i propri stigmi "professionali" significa che la poesia si trasforma in un genere subordinato. Le dinamiche che si aprono in questa fase, allora, faranno sentire i propri effetti lungo tutta la seconda metà del Novecento: la dispersione delle scritture attraverso l'accentuazione degli stili personali, il "progressismo inconciliato" cioè la continua ricerca dell'originalità e della novità, gli apparentamenti e conflitti tra gruppi, l'apertura alle mode filosofiche e alle altre produzioni artistiche, saranno sintomi ancora ben visibili nella fase postsessantottesca giù giù fino alla produzione degli anni Ottanta e che faranno parlare, per la poesia, di "genere postumo" (Berardinelli, Ferroni...). La genealogia di questa subordinazione andrà perciò ricercata in una stratificazione complessa: in una storia di lungo periodo interna alla lirica, in una storia di più breve respiro legata alla totalità dei generi letterari (i fenomeni di romanzizzazione, la scalata del saggio, l'intreccio di differenti tradizioni poetiche nazionali), ma, in particolare nel caso italiano, andrà tenuto conto anche di una frattura di "fase" in cui un ruolo importante, mi sembra, ha giocato anche quel minuscolo segmento della classe intellettuale costituito dai produttori di poesia.

Il '45 è allora una data da rimettere al centro della storiografia letteraria, come merita. Non mi sembra il caso naturalmente di discutere sulla grandezza di molti degli autori del campione e dei loro tentativi (spesso felicissimi) di trovare una soluzione "dall'interno" della crisi, come nota acutamente Raboni. In questo studio si prova solo a riflettere sulle linee di fondo, sulle dinamiche profonde che questa stagione attiva. Infine, il caso che abbiamo indagato mi sembra rilevi anche un percorso opposto a quello che il senso comune potrebbe descrivere e che suona più o meno così: più ci si allontana dai riferimenti alla realtà storico-sociale, più il campo dei produttori della poesia è retto da logiche di autonomia (corporative e autoreferenziali) più la conflittualità e la concorrenza tra individui aumenta; in questo caso abbiamo visto accadere esattamente il contrario: più la poesia si apre ai riferimenti culturali e ideologici (con apparentamenti spesso dichiaratamente politici e partigiani), più si sfaldano le regole che disciplinavano i legami corporativi (la classe dei produttori, come direbbe Fortini, rifluisce nel campo indistinto del "culturale"), più si squadernano logiche competitive.

## Appendici

### ABBREVIAZIONI

#### **Attilio Bertolucci (1911-2000)**

**SI** = *Sirio*, Parma, Minardi, 1929

**FN** = *Fuochi in novembre*, Parma, Minardi, 1934

**LC** = *Lettera da casa*, Firenze, Sansoni, 1951

**CI** = *La capanna indiana*, Firenze, Sansoni, 1951

**TI** = *In un tempo incerto*, Firenze, Sansoni, 1955

#### **Lorenzo Calogero (1910-1961)**

**25p** = *25 poesie*, in *Parole del tempo*, Siena, Maia, 1956

**PS** = *Poco suono*, Milano, ed. Centauro, 1936, in *Parole del tempo*, Siena, Maia, 1956

**PT** = *Parole del tempo*, Maia, Siena, 1956

**MQ** = *Ma questo...*, Siena, Maia, 1955

**CD** = *Come in dittici*, Siena, Maia, 1956

#### **Giorgio Caproni (1912-1990)**

**CA** = *Come un'allegoria*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1936  
**BF** = *Ballo a Fontanigorda*, ibid., 1938  
**FI** = *Finzioni*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1941  
**CR** = *Cronistoria*, Firenze, Vallecchi, 1943  
**PE** = *Il passaggio d'Enea*, in *Il «Terzo libro» e altre cose*, Torino, Einaudi, 1968  
**SP** = *Il seme del piangere*, Milano, Garzanti, 1959

#### **Franco Fortini (1917-1994)**

**FDV** = *Foglio di via e altri versi*, Torino, Einaudi, 1946 (in Id., *Una volta per sempre*, Torino, Einaudi, 1978)  
**PE** = *Poesia e errore*, Milano, Feltrinelli, 1959 (in Id., *Una volta per sempre*, Torino, Einaudi, 1978)

#### **Mario Luzi (1914-2005)**

**BA** = *La barca*, Modena, Guanda, 1935 (Firenze, ed. Parenti, 1942)  
**AN** = *Avvento notturno*, Firenze, Vallecchi, 1940  
**BR** = *Un brindisi*, Firenze, Sansoni, 1946  
**QG** = *Quaderno gotico*, Firenze, Vallecchi, 1947  
**PS** = *Poesie sparse*, in *Il giusto della vita*, Milano, Garzanti, 1960  
**PD** = *Primizie del deserto*, Milano, Schwarz, 1952  
**OV** = *Onore del vero*, Venezia, Neri Pozza, 1957

#### **Franco Matacotta (1916-1978)**

**PO** = *Poemeti*, Roma, edizioni di Prospettive, 1941  
**FR** = *Fisarmonica rossa*, Roma, Editore Darsena, 1945  
**NA** = *Naialuna*, Fermo, Edizioni Amici della Poesia, 1948<sup>256</sup>  
**UT** = *Ubbidiamo alla terra*, Rieti – Roma, Edizioni del Girasole, 1949  
**ME** = *I mesi*, Milano, Schwarz Editore, 1956

#### **Sandro Penna (1906-1977)**

**P** = *Poesie*, Firenze, Parenti, 1939  
**AppP** = *Appendice alle «Poesie» (1927-1938)*, in Id., *Poesie*, Milano, Garzanti, 1970  
**AP** = *Appunti*, Milano, Edizioni della meridiana, 1950  
**SGV** = *Una strana gioia di vivere*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956

#### **Roberto Rebora (1910-1992)**

**MI** = *Misure*, Modena, Guanda, 1940  
**DA** = *Dieci anni*, Milano, Edizioni del Piccolo Teatro, 1950  
**VE** = *Il verbo essere*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965

---

<sup>256</sup> Raccoglie però, secondo quanto riportato nel sottotitolo, testi scritti nel biennio 1941-1942.

### Vittorio Sereni (1913-1983)

**PG** = *Poesie giovanili*, in Id., *Poesie*, a c. di Dante Isella, Milano, Mondadori

**FR** = *Frontiera*, Milano, Corrente, 1941

**DA** = *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947

**SU** = *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965

### Leonardo Sinisgalli (1908-1981)

**VM** = *Vidi le muse*, Milano, Mondadori, 1943

**NCE** = *I nuovi Campi Elisi*, Milano, Mondadori, 1947

**VV** = *La vigna vecchia*, Milano, Mondadori, 1956

## 1. Tabelle metriche

	Endec.	Sett.	Decas.	Noven.	Ales.	Otton.	Dodec.	Senari	Versic.	Quinari	Compl.
SI	6.98	18.27	6.77	11.90	2.46	15.60	3.90	10.26	12.52	11.29	100
FN	10.70	11.44	11.16	12.07	12.52	12.98	7.28	9.56	6.37	5.46	100
LC	37.76	10.20	13.42	8.53	10.62	5.17	6.99	3.07	1.81	2.37	100
CI	71.57	1.67	13.71	4.01	2.67	2.34	3.01	0.33	1	0	100
TI	38.46	20.08	6.41	3.84	14.95	4.70	5.12	2.99	0.85	2.56	100
<b>Tot</b>	30.15	12.10	10.77	8.88	8.56	8.65	5.61	5.61	4.92	4.69	100

Tabella 1a. Percentuali di frequenza dei versi.

	Senza 8 <sup>a</sup>		Senza 6 <sup>a</sup>		Di 6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>		Complessivi	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
SI	6	17.64	1	2.94	1	2.94	8	23.52
FN	12	25.53	2	4.25	3	6.38	17	36.17
LC	58	21.48	37	13.70	21	7.77	116	39.25
CI	45+5	23.36	21+0	9.81	38+3	19.15	112	52.33
TI	22	24.44	10	11.11	10	11.11	42	46.66
<b>Tot.</b>	141	18.77	68	9.05	73	9.72	282	37.54

Tabella 2. Endecasillabi ‘giambici’.

	Giambici		3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>		Ictus dist.		Complessivi	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
SI	8	23.52	10	26.47	7	14.70	6	17.64	3	8.82	34	6.98
FN	17	36.17	13	27.65	3	6.38	10	21.27	4	8.51	47	10.70
LC	116	39.25	77	28.51	28	10.37	13	4.81	36	13.33	270	37.76
CI	112	52.33	57+5	28.97	14+2	7.47	8+0	3.37	12+4	7.47	214	71.57
TI	42	46.66	36	40	6	6.66	1	1.11	5	5.55	90	38.46
<b>Tot.</b>	282	43.05	198	30.22	60	9.16	38	5.80	64	9.77	655	30.15

Tabella 3. Endecasillabi

	Giambici		Anapestici		1 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup>		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
SI	48	53.93	35	39.32	6	6.74	89	18.27
FN	31	62	17	34	2	4	50	11.44
LC	31	42.46	37	50.68	5	6.84	73	10.20
CI	3	60	1	20	1	20	5	1.67
TI	24	51.06	22	46.80	1	2.12	47	20.08
<b>Tot.</b>	137	51.89	112	42.42	15	5.68	264	12.10

Tabella 4. Settenari

	Giambici		2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		3 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		Ictus. Dist.		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
SI	19	32.75	21	36.20	4	6.89	7	12.06	7	12.06	58	11.90
FN	21	39.62	10	18.86	12	22.64	3	5.66	7	13.20	53	12.07
LC	24	39.34	14	22.95	6	9.83	6	9.83	9	14.75	61	8.53
CI	7	58.33	4	33.33	1	8.33	0	0	0	0	12	4.01
TI	2	22.22	3	33.33	2	22.22	1	11.11	1	11.11	9	3.84
<b>Tot.</b>	73	37.82	52	26.94	25	12.95	17	8.80	24	12.43	193	8.88

Tabella 5. Novenari

	Giambici		Anapestici		Trocaici		4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 9 <sup>a</sup>		2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 9 <sup>a</sup>		Ictus dist.		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
SI	10	30.30	5	15.15	11	33.33	1	3.03	1	3.03	5	15.15	33	6.77
FN	9	18.36	11	22.44	12	24.48	10	20.40	6	12.24	1	2.04	49	11.16
LC	28	29.16	20	20.83	14	14.58	6	6.12	14	14.58	14	14.58	96	13.42
CI	11	26.82	10	24.39	10	24.39	4	9.75	3	7.31	3	7.31	41	13.71
TI	2	13.33	3	20	2	13.33	2	13.33	3	20	3	20	15	6.41
<b>Tot.</b>	60	25.64	49	20.94	49	20.94	23	9.82	27	11.53	26	11.11	234	10.77

Tabella 6. Decasillabi

	Di 3 <sup>a</sup> e di 5 <sup>a</sup>		Di 3 <sup>a</sup> e di 7 <sup>a</sup>		Di 1 <sup>a</sup> e di 5 <sup>a</sup>		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
SI	5	45.45	6	54.54	0	0	11	33.33
FN	3	25	7	58.33	2	16.66	12	24.48
LC	7	50	5	35.71	2	14.28	14	14.54
CI	4	40	3	30	3	30	10	24.39
TI	0	0	1	50	1	50	2	13.33
<b>Tot.</b>	19	38.77	22	44.89	8	16.32	49	20.94

Tabella 7. Decasillabi “trocaici”

	Trocaici		Dattilici		2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>		2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>		Ictus dist.		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
SI	20	26.31	33	43.42	9	11.84	6	7.89	8	10.52	76	15.60
FN	21	36.84	7	12.28	9	15.78	5	8.77	15	26.31	57	12.98
LC	9	24.32	13	35.13	5	13.51	9	24.32	1	2.70	37	5.17
CI	2	28.57	2	28.57	2	28.57	0	0	1	14.28	7	2.34
TI	3	27.27	2	18.18	2	18.18	3	27.27	1	9.09	11	4.70
<b>Tot.</b>	55	29.25	57	30.31	27	14.36	23	12.23	26	13.82	188	8.65

Tabella 8. Ottonari

	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup>		2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup>		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%
SI	24	43.63	31	56.36	55	11.29
FN	14	58.33	10	41.66	24	5.46
LC	8	47.05	9	52.94	17	2.37
CI	0	0	0	0	0	0
TI	3	50	3	50	6	2.56
<b>Tot.</b>	49	48.03	53	51.96	102	4.69

Tabella 9. Quinari

	6 <sup>a</sup> o 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup>		4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>		5 <sup>a</sup>		Ictus. dist.		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
SI	6	26.31	4	21.05	5	26.31	4	21.05	19	3.90
FN	11	34.37	9	28.12	8	25	4	12.5	32	7.28
LC	16	32	9	18	11	22	14	28	50	6.99
CI	2	22.22	2	22.22	1	11.11	4	44.44	9	3.01
TI	3	25	2	16.66	1	8.33	6	50	12	5.12
<b>Tot.</b>	38	31.14	26	21.31	26	21.31	32	26.22	122	5.61



Tabella 10. Dodecasillabi.

	13 sillabe		14 sillabe		15 sillabe e sup.		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
SI	7	58.33	3	25	2	16.66	12	2.46
FN	21	38.18	14	25.45	20	36.36	55	12.52
LC	34	44.73	24	31.57	18	23.68	76	10.62
CI	2	25	5	62.5	1	12.5	8	2.67
TI	4	11.42	6	17.14	25	71.42	35	14.95
<b>Tot.</b>	68	36.55	48	25.80	66	35.48	186	8.56

Tabella 11. Versi lunghi

	Con cesura		Senza cesura		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%
SI	3	25	9	75	12	2.46
FN	20	36.36	35	63.63	55	12.52
LC	25	32.89	51	67.10	76	10.67
CI	4	50	4	50	8	6.76
TI	8	22.85	27	77.14	35	14.95
<b>Tot.</b>	60	32.25	126	67.74	168	8.56

Tabella 12. Versi lunghi con cesure sintattiche

	2 <sup>a</sup> 5 <sup>a</sup>		Trocaici		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%
SI	25	50	25	50	50	10.26
FN	19	45.23	23	54.76	42	9.56
LC	9	40.90	13	59.10	22	3.07
CI	0	0	1	100	1	0.33
TI	4	57.14	3	42.85	7	2.99
<b>Tot.</b>	57	46.72	65	53.27	122	5.61

Tabella 13. Senari

	Bisillabi		Trisillabi		Quadrisillabi		Tot.	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
SI	3	4.91	34	55.73	24	39.34	61	12.52
FN	1	3.57	13	46.42	14	50	28	6.37
LC	0	0	4	30.76	9	69.23	13	1.81
CI	0	0	3	100	0	0	3	1
TI	0	0	1	50	1	50	2	0.85
<b>Tot.</b>	4	3.73	55	51.40	48	44.85	107	4.92

Tabella 14. Versicoli.

	Endec.	Sett.	Decas.	Nov.	Aless.	Otto.	Dodec.	Sena.	Versic.	Quin.
iniziali	2	9	1	5	1	10	3	6	4	12
finali	3	10	6	6	1	7	6	1	8	4
% iniziali	1.90	8.41	0.93	4.67	0.93	9.34	2.80	5.60	3.73	11.21
% finali	2.80	9.34	5.60	5.60	0.93	6.54	5.60	0.93	7.47	3.73
Tot.	5	19	7	11	2	17	9	7	12	16
% media	4.67	17.75	6.54	10.28	1.90	15.88	8.41	6.54	11.21	14.95

Tabella 15a. Percentuali dei versi iniziali e finali di sequenza in SI.

	Endec.	Sett.	Decas.	Nov.	Aless.	Otto.	Dodec.	Sena.	Versic.	Quin.
iniziali	5	15	6	3	1	15	3	4	4	4
finali	10	2	8	10	7	5	6	3	5	5
% iniziali	4.13	12.39	4.95	2.47	0.82	12.39	2.47	3.30	3.30	3.30
% finali	8.26	1.65	6.61	8.26	5.78	4.13	4.95	2.47	4.13	4.13
Tot.	15	17	14	13	8	20	9	7	9	9
% media	12.39	14.04	11.57	10.74	6.61	16.52	7.43	5.78	7.43	7.43

Tabella 15b. Percentuali dei versi iniziali e finali di sequenza in FN.

	Endec.	Sett.	Decas.	Nov.	Aless.	Otto.	Dodec.	Sena.	Versic.	Quin.
iniziali	54	12	20	11	15	7	10	5	0	3
finali	48	18	11	7	23	8	8	3	6	8
% iniziali	19.49	4.33	7.22	3.97	5.41	2.52	3.61	1.80	0	1.08
% finale	17.32	6.49	3.97	2.52	8.30	2.88	2.88	1.08	2.16	2.88
Tot.	102	30	31	18	38	15	18	8	6	11
% media	36.82	10.83	11.19	6.49	13.71	5.41	6.49	2.88	2.16	3.97

Tabella 15c. Percentuali dei versi iniziali e finali di sequenza in LC.

	Endec.	Sett.	Decas.	Nov.	Aless.	Otto.	Dodec.	Sena.	Versic.	Quin.
iniziali	12+1	0	1	0	0	0	1+1	0	0	0
finali	7	1	1	2+1	+1	0	1	0	4	0
% iniziali	93	0	1	0	0	0	2	0	0	0
% finali	89	1	1	3	1	0	1	0	4	0
Tot.	20	1	2	3	1	0	3	0	4	0
% media	58.82	2.94	5.88	8.82	2.94	0	8.82	0	11.76	0

Tabella 15d. Percentuali dei versi iniziali e finali di sequenza in CI.

	Endec.	Sett.	Decas.	Nov.	Aless.	Otto.	Dodec.	Sena.	Versic.	Quin.
iniziali	19	8	5	2	5	3	2	1	0	0
finali	21	9	4	0	9	1	2	0	0	1
% iniziali	20.65	8.69	5.43	2.17	5.43	3.26	2.17	1.08	0	0

% finali	22.82	9.78	4.34	0	9.78	1.08	2.17	0	0	1.08
Tot.	40	17	9	2	14	4	4	1	0	1
% media	43.47	18.47	9.78	2.17	15.21	4.34	4.34	1.08	0	1.08

Tabella 15e. Percentuali dei versi iniziali e finali di sequenza in TI.

### Altri autori

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	Di 6 <sup>6</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
FDV	19	24	25	40	27	9	5	15	165
PE	105	70	97	145	104	28	6	56	605

Tabella 16. Endecasillabi **Fortini**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	Di 6 <sup>6</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
FDV	2.79	3.52	3.67	5.88	3.97	1.32	0.73	2.20	24.26
PE	5.35	3.56	4.94	7.39	5.3	1.42	0.3	2.85	31.13

Tabella 16a. Endecasillabi **Fortini**. Percentuali relative

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	Di 6 <sup>6</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
FDV	11.51	14.54	15.15	24.24	16.36	5.45	3.03	9.09	100
PE	17.35	11.57	16.03	23.96	17.19	4.62	0.99	9.25	100

Tabella 16b. Endecasillabi **Fortini**. Percentuali assolute

	Endecasillabi		Dodecasillabi		Alessandrini		Complessivi	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
FDV	165	24.26	53	7.79	119	17.50	326	47.94
PE	605	31.14	96	4.89	337	17.17	1044	53.31

Tabella 16c. Versi lunghi. **Fortini**.

	13 sillabe	14 sillabe	15 sillabe	n> 15
FDV	43	36	29	11
PE	104	100	68	59

Tabella 16d. Composizione versi lunghi. **Fortini**.

	2 ictus	3 ictus	4 ictus	5 ictus	6 ictus	n> 6
FDV	0	7	58	45	9	0
PE	1	23	169	117	21	6

Tabella 16e. Ictus per versi. **Fortini**

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>6</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
CA	0	1	0	0	1	0	0	0	2
BF	0	0	0	0	0	0	0	0	0
FI	14	1	3	4	5	1	0	0	28
CR	42+(9)	5	26	78+(9)	58	2	(22)	17+(4)	250
PE	112 +(13)	24	53	254+(36)	157	1	(64)	50+(15)	736
SP	5	1	0	3	7	0	0	6	22

Tabella 17. Endecasillabi **Caproni**. Assenza completa misure superiori alle 11 sillabe.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>6</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
CA	0	0.49	0	0	0.49	0	0	0	0.99
BF	0	0	0	0	0	0	0	0	0
FI	6.19	0.44	1.32	1.76	2.21	0.44	0	0	12.38
CR	8.79	0.86	4.48	15	10	0.34	3.79	3.62	43.10
PE	9.69	1.86	4.11	22.85	12.17	0.07	4.96	4.26	57.09
SP	0.60	0.12	0	0.36	0.84	0	0	0.72	2.65

Tabella 17a. Percentuali assolute dei pattern endecasillabici **Caproni**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>6</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
CA	0	50	0	0	50	0	0	0	100
BF	0	0	0	0	0	0	0	0	0
FI	50	3.75	7.89	14.28	17.85	3.75	0	0	100
CR	20.40	2	10.40	34.8	23.2	0.8	8.8	8.4	100
PE	16.98	3.26	7.20	39.40	12.17	0.13	8.69	8.83	100
SP	22.72	4.54	0	13.63	31.81	0	0	27.27	100

Tabella 17.b. Percentuali relative dei pattern endecasillabici **Caproni**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>6</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
PG	29	5	14	19	12	1	0	8	87
FR	35+(2)[2]	10 [1]	18 4	52+(1)[6]	12 [3]	2	(3)	8 [2]	140 [18]
DA	25+(2)	13	23	36+(2)	16	0	(5)	9+(1)	134

SU56	13+(4)	6	11	17+(1)	8	1	(5)	4	65
------	--------	---	----	--------	---	---	-----	---	----

Tabella 18. Endecasillabi **Sereni**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>e</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compress.
PG	5.16	0.88	2.49	3.38	2.13	0.17	0	1.42	15.48
FR	6.67	1.80	3.24	9.56	2.12	0.36	0.58	1.44	25.27
DA	6.92	3.33	5.89	9.74	4.10	0	1.28	2.56	34.35
SU56	8.90	3.14	5.75	9.42	4.18	0.53	2.61	2.09	34.03

Tabella 18a. Endecasillabi percentuali relative **Sereni**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>e</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compress.
PG	33.33	5.74	16.09	21.83	13.79	1.14	0	9.19	100
FR	26.42	7.14	12.85	37.85	8.57	1.42	2.14	5.71	100
DA	20.14	9.70	17.16	28.35	11.94	0	3.73	7.46	100
SU56	26.15	9.23	16.92	27.69	12.30	1.53	7.69	6.15	100

Tabella 18b. Endecasillabi percentuali assolute **Sereni**.

	Endecasillabi		Dodecasillabi		Alessandrini		Complessivi	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
PG	87	15.48	6	1.06	4	0.71	97	17.25
FR	140	25.27	12	2.16	4	0.72	156	28.15
DA	134	34.35	3	0.76	8	2.05	145	37.17
SU56	65	34.03	18	9.42	16	8.37	99	51.83

Tabella 18c. Versi lunghi **Sereni**.

	13 sillabe	14 sillabe	15 sillabe	n> 15
PG	4	0	0	0
FR	3	1	0	0
DA	4	1	1	2
SU56	7	3	3	3

Tabella 18d. Alessandrini **Sereni**.

	2 ictus	3 ictus	4 ictus	5 ictus	6 ictus	n> 6 ictus
PG	0	1	1	2	0	0
FR	0	1	3	0	0	0
DA	0	1	15	11	0	0
SU56	0	0	10	4	2	0

Tabella 18e. Composizione per ictus degli alessandrini **Sereni**.

	Endecasillabi		Dodecasillabi		Alessandrini		Complessivi	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
P	233	54.95	0	0	0	0	233	54.95
AppP	49	89.09	0	0	1	1.81	50	90.90
AP	71	47.65	5	3.35	14	9.39	90	60.40
SGV	92	59.35	4	2.58	4	2.58	100	64.51

Tabella 19. Composizione versi lunghi **Penna**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>6</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
P	52+(3)	26	57	62+(1)	16	2	(5)	13+(1)	233
AppP	14	6	8	13+(2)	5	0	(2)	1	49
AP	16+(3)	6	16	16(+1)	8	1	(4)	4	71
SGV	22	17	9	21+(1)	13	1	(1)	8	92

Tabella 19a. Composizione endecasillabi **Penna**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>6</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
P	13	6.13	13.44	14.85	3.77	0.47	(1.17)	3.3	54.95
AppP	25.45	10.9	14.54	27.27	9.09	0	(3.63)	1.81	89.9
AP	12.75	4.02	10.73	11.4	5.36	0.67	(2.68)	2.68	47.65
SGV	14.19	10.96	5.8	14.19	8.38	0.64	(0.64)	5.16	59.35

Tabella 19b. Endecasillabi **Penna**. Percentuali relative.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>6</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
P	23.6	11.15	24.46	27.03	6.86	0.85	(2.14)	6	100
AppP	28.57	12.24	16.32	30.61	10.2	0	(4.08)	2.04	100
AP	26.76	8.45	22.53	23.94	11.26	1.4	(5.63)	5.63	100
SGV	23.91	18.47	9.78	23.91	14.13	1.08	(1.08)	8.69	100

Tabella 19c. Endecasillabi **Penna**. Percentuali assolute.

	13 sillabe	14 sillabe	15 sillabe	n. > 15	Compless.
P	0	0	0	0	0
AppP	1	0	0	0	1
AP	5	5	1	3	14
SGV	3	1	0	0	4

Tabelle 19d. Tipologie alessandrini **Penna**.

	2 ictus	3 ictus	4 ictus	5 ictus	6 ictus	n. > 7 ictus
P	0	0	0	0	0	0
AppP	0	0	1	0	0	0
AP	0	0	8	5	1	0
SGV	0	0	3	1	0	0

Tabella 19e. Tipologie di ictus alessandrini **Penna**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
BA	33	5	13	21	6	10	1	24	113
AN	101	19	33	158	7	13	7	36+(2)	374
BR	143	7	6	217	7	10	7	50	447
QG	71	14	36	83	8	3	3	24	242
PS	57	6	14	62	0	1	1	27	168
PD	131	31	63	108	17	7	4	51	412
OV	128	66	81	118	14	3	2	41	453

Tabella 20a. Endecasillabi **Luzi**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
BA	7.89	1.19	3.11	5.02	1.43	2.39	0.23	5.74	27.03
AN	19.27	3.62	6.29	30.15	1.33	2.48	1.33	7.25	71.37
BR	20.90	1.02	0.87	31.72	1.02	1.46	1.02	7.30	65.35
QG	21.98	4.33	11.14	25.69	2.74	0.92	0.92	7.43	74.92
PS	28.93	3.04	7.10	31.47	0	0.50	0.50	13.70	85.27
PD	24.44	5.78	11.75	20.14	3.17	1.30	0.74	9.51	76.86
OV	18.93	9.76	11.98	17.45	2.07	0.44	0.29	6.06	67.01

Tabella 20b. Endecasillabi **Luzi**. Percentuali assolute.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
BA	29.20	4.42	11.50	18.58	5.30	8.84	0.88	21.23	100
AN	27	5.08	8.82	42.24	1.87	3.47	1.87	10.16	100
BR	31.99	1.56	1.34	48.54	1.56	2.23	1.56	11.18	100
QG	29.33	5.78	14.87	34.29	3.30	1.23	1.23	9.91	100
PS	33.92	3.57	8.33	36.90	0	0.59	0.59	16.07	100
PD	31.79	7.52	15.29	26.21	4.12	1.69	0.97	1.37	100
OV	28.25	14.56	17.88	26.04	3.09	0.66	0.44	9.05	100

Tabella 20c. Endecasillabi **Luzi**. Percentuali relative.

	12 sillabe	13 sillabe	14 sillabe	n. > 15 sillabe	Compless.
BA	27	28	21	28	104
AN	3	4	23	6	36
BR	12	12	46	10	80
QG	0	3	18	9	30
PS	3	4	3	3	13
PD	8	13	15	3	39
OV	4	4	22	12	42

Tabella 20d. Versi lunghi **Luzi**.

	12 sillabe	13 sillabe	14 sillabe	n. > 15 sillabe	Compless.
BA	6.45	6.69	5.02	6.69	24.88
AN	0.57	0.76	4.38	1.14	6.87
BR	1.75	1.75	6.72	1.46	11.69
QG	0	0.92	5.57	2.78	9.28
PS	1.52	2.03	1.52	1.52	6.59
PD	1.49	2.42	2.79	0.55	7.27
OV	0.59	0.59	3.25	1.77	6.21

Tabella 20e. Versi lunghi percentuali **Luzi**.

	Endecasillabi		Dodecasillabi		Alessandrini		Complessivi	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
BA	113	27.03	27	6.65	77	18.42	217	51.91
AN	374	71.37	4	0.76	33	6.29	411	78.43
BR	447	65.35	12	1.75	68	9.94	527	77.04
QG	242	74.92	0	0	30	8.35	272	83.28
PS	168	85.27	3	1.52	10	5.07	181	91.87
PD	412	76.86	8	1.49	31	5.78	451	84.14
OV	453	67.01	4	0.59	38	5.62	495	73.22

Tabella 20f. Endecasillabi e versi lunghi **Luzi**.

	2 ictus	3 ictus	4 ictus	5 ictus	6 ictus	n. > 7 ictus
BA	0	3	40	29	3	3
AN	0	2	24	6	1	0
BR	0	0	48	20	0	0
QG	0	2	17	11	0	0
PS	0	2	6	2	0	0
PD	0	3	16	11	1	0
OV	0	1	19	14	4	0

Tabella 20g. Tipologie ictus alessandrini **Luzi**.



	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compress.
VM	38	9	17	54	32	18	1	8	177
NCE	25	9	23	40	34	30	0	19	180
VV	21	7	10	20	25	21	0	23	127

Tabella 21a. Endecasillabi **Sinisgalli**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compress.
VM	4.14	0.95	1.80	5.73	3.4	1.91	0.10	0.85	18.80
NCE	2.25	0.81	2.07	3.60	3.06	2.70	0	1.71	16.21
VV	2.51	0.83	1.19	2.39	2.99	2.51	0	2.75	15.20

Tabella 21b. Endecasillabi **Sinisgalli**. Percentuali assolute.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compress.
VM	21.46	5.08	9.60	30.50	18.07	10.16	0.56	4.51	100
NCE	13.88	5	12.77	22.22	18.88	16.66	0	10.55	100
VV	16.53	5.51	7.87	15.74	19.68	16.53	0	18.11	100

Tabella 21c. Endecasillabi **Sinisgalli**. Percentuali relative.

	12 sillabe	13 sillabe	14 sillabe	n. > 15 sillabe	Compress.
VM	55	25	11	12	103
NCE	92	68	45	69	274
VV	40	28	18	7	93

Tabella 21d. Versi lunghi **Sinisgalli**.

	12 sillabe	13 sillabe	14 sillabe	n. > 15 sillabe	Compress.
VM	5.84	2.65	1.16	1.27	10.94
NCE	8.28	6.18	4.05	6.21	24.68
VV	4.90	3.35	2.15	0.83	11.13

Tabella 21e. Versi lunghi percentuali **Sinisgalli**.

	Endecasillabi		Dodecasillabi		Alessandrini		Complessivi	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%

VM	177	18.80	55	5.84	48	5.10	280	29.75
NCE	180	16.21	92	8.28	114	10.27	386	34.77
VV	127	15.20	40	4.90	53	6.22	219	26.22

Tabella 21f. Endecasillabi e versi lunghi **Sinisgalli**.

	2 ictus	3 ictus	4 ictus	5 ictus	6 ictus	n. > 7 ictus
VM	0	17	63	244.	2	0
NCE	0	31	138	86	18	1
VV	1	18	48	21	5	0

Tabella 21g. Tipologie ictus alessandrini **Sinisgalli**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
25P	12	3	4	19	21	29	0	26	114
PS	10	6	6	15	15	18	1	32	103
PT	12	6	6	12	16	33	0	12	97
MQ	33	13	24	58	35	79	2	48	292
CD	47	24	52	76	48	92	6	104	449

Tabella 22a. Endecasillabi **Calogero**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
25P	1.45	0.36	0.48	2.29	2.53	3.50	0	3.14	13.78
PS	0.81	0.48	0.48	1.22	1.22	1.46	0.08	2.61	8.40
PT	1.40	0.70	0.70	1.40	1.86	3.85	0	1.40	11.33
MQ	1.54	0.61	1.12	2.72	1.64	3.70	0.09	2.25	13.70
CD	1.29	0.66	1.43	2.10	1,32	2.54	0.16	2.87	12.40

Tabella 22b. Endecasillabi **Calogero**. Percentuali assolute.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
25P	10.52	2.63	3.50	16.66	18.42	25.43	0	22.89	100
PS	9.70	5.82	5.82	14.56	14.56	17.47	0.97	31.06	100
PT	12.37	6.18	6.18	12.37	16.49	34.02	0	12.37	100
MQ	11.30	4.45	8.21	19.86	11.98	27.05	0.68	16.43	100
CD	10.46	5.34	11.58	16.92	10.69	20.48	1.22	23.16	100

Tabella 22c. Endecasillabi **Calogero**. Percentuali relative.

	12 sillabe	13 sillabe	14 sillabe	n. > 15 sillabe	Compless.
25P	62	48	23	37	170
PS	37	19	3	1	60
PT	48	24	15	4	91
MQ	221	142	77	45	485
CD	146	89	43	23	301

Tabella 22d. Versi lunghi **Calogero**.

	12 sillabe	13 sillabe	14 sillabe	n. > 15 sillabe	Compless.
25P	7.49	5.80	2.78	4.47	20.55
PS	3.02	1.55	0.24	0.08	4.89
PT	5.60	2.80	1.75	0.46	10.63
MQ	10.37	6.66	3.61	2.11	22.75
CD	4.11	2.45	1.18	0.63	8.31

Tabella 22e. Versi lunghi percentuali assolute **Calogero**.

	Endecasillabi		Dodecasillabi		Alessandrini		Complessivi	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
25P	114	13.78	62	7.49	108	13.11	284	34.34
PS	103	8.40	37	3.02	23	1.87	163	13.30
PT	97	11.33	48	5.60	43	5.02	188	21.96
MQ	292	13.70	221	10.37	264	12.51	777	36.46
CD	449	12.40	146	4.11	155	4.28	750	20.72

Tabella 22f. Endecasillabi e versi lunghi **Calogero**.

	2 ictus	3 ictus	4 ictus	5 ictus	6 ictus	n. > 7 ictus
25P	0	24	79	50	12	5
PS	0	23	31	6	0	0
PT	1	23	42	23	1	0
MQ	3	99	248	118	17	0
CD	4	86	135	75	3	0

Tabella 22g. Tipologie ictus alessandrini **Calogero**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
PO	157	131	127	100	15	11	8	14	563
FR	41	15	37	38	46	21	0	36	234
NA	44	41	41	43	13	4	1	20	207
UT	33	40	35	49	10	9	1	22	199
ME	258	192	138	192	8	3	4	81	876

Tabella 23°. Endecasillabi **Matacotta**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. Dist	Compress.
PO	20.44	17.05	16.53	13.02	1.95	1.43	1.04	1.82	73.30
FR	3.63	1.32	3.27	3.36	4.07	1.86	0	3.18	20.72
NA	13.33	12.42	12.42	13.03	3.93	1.21	0.30	6.06	62.72
UT	7.95	9.63	8.43	11.08	2.40	2.16	0.24	5.30	47.95
ME	20.10	14.96	10.75	14.96	0.62	0.23	0.31	6.31	68.27

Tabella 23b. Endecasillabi **Matacotta**. Percentuali assolute.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. Dist	Compress.
PO	27.88	23.26	22.55	17.76	2.66	1.95	1.42	2.48	100
FR	17.52	6.41	15.81	16.23	19.65	8.97	0	15.38	100
NA	21.25	19.80	19.80	20.77	6.28	1.93	0.48	9.66	100
UT	16.58	20.10	17.58	24.62	5.02	4.52	0.50	11.05	100
ME	29.45	21.91	15.75	21.91	0.91	0.34	0.45	9.24	100

Tabella 23c. Endecasillabi **Matacotta**. Percentuali relative.

	12 sillabe	13 sillabe	14 sillabe	n. > 15 sillabe	Compress.
PO	30	2	0	0	32
FR	105	61	81	120	367
NA	15	0	1	0	16
UT	13	5	4	2	24
ME	0	0	0	0	0

Tabella 23d. Versi lunghi **Matacotta**.

	12 sillabe	13 sillabe	14 sillabe	n. > 15 sillabe	Compress.
PO	3.90	0.26	0	0	4.16
FR	9.30	5.40	7.17	10.62	32.50
NA	4.54	0	0.30	0	4.84
UT	3.12	1.20	0.96	0.48	5.78
ME	0	0	0	0	0

Tabella 23e. Versi lunghi percentuali assolute **Matacotta**.

	Endecasillabi		Dodecasillabi		Alessandrini		Complessivi	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
PO	563	73.30	30	3.90	2	0.26	595	77.47

FR	234	20.72	105	9.30	262	23.20	601	53.23
NA	207	62.72	15	4.54	1	0.30	223	67.57
UT	199	47.95	13	3.12	11	2.65	223	53.73
ME	876	68.27	0	0	0	0	876	68.27

Tabella 23f. Endecasillabi e versi lunghi **Matacotta**.

	2 ictus	3 ictus	4 ictus	5 ictus	6 ictus	n. > 7 ictus
PO	1	3	20	8	0	0
FR	0	48	171	108	40	6
NA	0	6	6	4	0	0
UT	0	6	11	5	2	0
ME	0	0	0	0	0	0

Tabella 23g. Tipologie ictus alessandrini **Matacotta**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. dist	Compless.
MI	12	1	8	14	7	6	0	11	59
DA	63	11	23	85	26	10	0	38	256
VE56	10	4	6	9	5	3	0	8	45

Tabella 24a. Endecasillabi **Rebora**.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. Dist	Compless.
MI	2.73	0.22	1.82	3.19	1.59	1.36	0	2.51	13.47
DA	5.80	1.01	2.11	7.82	2.39	0.92	0	3.49	23.57
VE56	3.20	1.28	1.92	2.88	1.60	0.96	0	2.56	14.42

Tabella 24b. Endecasillabi **Rebora**. Percentuali assolute.

	Senza 8 <sup>a</sup>	Senza 6 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> e di 8 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup>	Ictus. Dist	Compless.
MI	20.33	1.69	13.55	23.72	11.86	10.16	0	18.64	100
DA	24.60	4.29	8.29	33.20	9.81	3.90	0	14.84	100
VE56	22.22	8.88	13.33	20	11.11	6.66	0	17.77	100

Tabella 24c. Endecasillabi **Rebora**. Percentuali relative.

	12 sillabe	13 sillabe	14 sillabe	n. > 15 sillabe	Compless.
MI	21	10	4	2	37

DA	56	18	13	0	84
VE56	13	2	1	2	18

Tabella 24d. Versi lunghi **Rebora**.

	12 sillabe	13 sillabe	14 sillabe	n. > 15 sillabe	Compless.
MI	4.79	2.28	0.91	0.45	8.44
DA	5.15	1.65	1.19	0	7.73
VE56	4.16	0.64	0.32	0.64	5.76

Tabella 24e. Versi lunghi percentuali assolute **Rebora**.

	Endecasillabi		Dodecasillabi		Alessandrini		Complessivi	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
MI	59	13.47	21	4.79	16	3.65	96	21.91
DA	256	23.57	56	5.15	31	2.85	340	31.30
VE56	45	14.42	13	4.16	5	1.60	63	20.19

Tabella 24f. Endecasillabi e versi lunghi **Rebora**.

	2 ictus	3 ictus	4 ictus	5 ictus	6 ictus	n. > 7 ictus
MI	0	8	23	6	0	0
DA	1	24	51	11	0	0
VE56	1	10	7	0	0	0

Tabella 24g. Tipologie ictus dodecasillabi+alessandrini **Rebora**

### 1.1. Tabelle retoriche

	SI	FN	LC	CI	TI
<b>Figure di parola</b>					
Per aggiunzione	21	22	58	27	34
Per soppressione	6	1	24	13	7
Per ordine	24	10	36	14	12
<b>Totale</b>	51	33	118	54	53
<b>Indice tasso figuratività</b>	0.10	0.07	0.16	0.18	0.22
<b>Figure di pensiero</b>					
Per aggiunzione	35	23	26	17	12
Per soppressione	0	5	9	7	7
Per ordine	0	1	5	0	1

Per sostituzione	14	33	45	14	11
<b>Totale</b>	49	62	84	38	31
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.10	0.09	0.11	0.12	0.13
<b>Tropi</b>					
Per spost. del limite					
<i>Entro il campo</i>	8	4	5	2	2
<i>Oltre il campo</i>	2	2	1	1	0
Per disloc. o salto	19	22	12	9	3
<b>Totale</b>	29	28	18	12	5
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.05	0.06	0.02	0.04	0.01
<b>Totale assoluto</b>	129	123	220	104	89
<b>Indice tasso figuralità totale</b>	0.26	0.28	0.30	0.34	0.38

Tabella 16. Figure Bertolucci

	<b>25p</b>	<b>PS</b>	<b>PT</b>	<b>MQ</b>	<b>CD</b>
<b>Figure di parola</b>					
Per aggiunta	28	8	8	38	44
Per soppressione	3	3	2	19	16
Per ordine	15	15	8	11	19
<b>Totale</b>	46	26	18	68	79
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.05	0.02	0.02	0.03	0.02
<b>Figure di pensiero</b>					
Per aggiunta	25	14	9	29	35
Per soppressione	0	0	0	0	0
Per ordine	0	1	1	8	11
Per sostituzione	9	19	7	47	56
<b>Totale</b>	34	34	17	84	102
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.04	0.02	0.02	0.4	0.03
<b>Tropi</b>					
Per spost. del limite					
<i>Entro il campo</i>	1	2	0	1	4
<i>Oltre il campo</i>	0	0	0	2	9
Per disloc. o salto	33	44	31	82	123
<b>Totale</b>	34	46	31	85	136
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.04	0.03	0.03	0.4	0.03
<b>Totale assoluto</b>	114	106	66	237	317
<b>Indice tasso figuralità totale</b>	0.13	0.08	0.07	0.11	0.08

Tabella 17. Figure Calogero

	<b>CA</b>	<b>BF</b>	<b>FI</b>	<b>PE</b>	<b>SP</b>
--	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

<b>Figure di parola</b>					
Per aggiunzione	8	8	2	82	35
Per soppressione	2	2	1	8	1
Per ordine	3	12	5	51	11
<b>Totale</b>	13	22	8	141	47
<b>Indice tasso figuraltà</b>	0.06	0.1	0.03	0.1	0.05
<b>Figure di pensiero</b>					
Per aggiunzione	11	3	0	12	9
Per soppressione	1	1	0	18	1
Per ordine	0	4	2	24	50
Per sostituzione	8	5	11	47	33
<b>Totale</b>	20	13	13	101	93
<b>Indice tasso figuraltà</b>	0.1	0.6	0.06	0.07	0.1
<b>Tropi</b>					
Per spost. del limite					
<i>Entro il campo</i>	0	1	2	2	1
<i>Oltre il campo</i>	1	0	0	0	0
Per disloc. o salto	22	24	27	128	50
<b>Totale</b>	23	25	29	130	51
<b>Indice tasso figuraltà</b>	0.1	0.1	0.1	0.1	0.06
<b>Totale assoluto</b>	56	58	50	372	191
<b>Indice tasso figurale</b>	0.27	0.26	0.22	0.25	0.14

Tabella 18. Figure Caproni.

	<b>FDV</b>	<b>PE</b>
<b>Figure di parola</b>		
Per aggiunzione	48	110
Per soppressione	2	24
Per ordine	14	50
<b>Totale</b>	64	184
<b>Indice tasso figuraltà</b>	0.09	0.09
<b>Figure di pensiero</b>		
Per aggiunzione	19	68
Per soppressione	10	27
Per ordine	1	9
Per sostituzione	18	75
<b>Totale</b>	48	179
<b>Indice tasso figuraltà</b>	0.07	0.09
<b>Tropi</b>		
Per spost. del limite		
<i>Entro il campo</i>	2	2
<i>Oltre il campo</i>	0	0
Per disloc. o salto	60	175
<b>Totale</b>	62	177
<b>Indice tasso figuraltà</b>	0.09	0.09
<b>Totale assoluto</b>	174	538



<b>Indice tasso di figuralità</b>	0.25	0.27
-----------------------------------	------	------

Tabella 19. Figure Fortini

	<b>BA</b>	<b>AN</b>	<b>BR</b>	<b>QG</b>	<b>PS</b>	<b>PD</b>	<b>OV</b>
<b>Figure di parola</b>							
Per aggiunzione	12	18	42	19	9	41	65
Per soppressione	16	15	8	8	0	12	13
Per ordine	12	14	19	10	8	41	31
<b>Totale</b>	40	47	69	37	17	94	109
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.09	0.09	0.1	0.1	0.08	0.2	0.1
<b>Figure di pensiero</b>							
Per aggiunzione	16	7	6	6	6	14	19
Per soppressione	7	10	6	2	2	13	13
Per ordine	0	0	3	0	0	1	1
Per sostituzione	19	38	45	20	11	19	28
<b>Totale</b>	42	55	60	28	19	37	61
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.1	0.1	0.09	0.8	0.09	0.07	0.09
<b>Tropi</b>							
Per spost. del limite							
<i>Entro il campo</i>	4	3	1	0	0	4	0
<i>Oltre il campo</i>	0	1	0	0	0	0	0
Per disloc. o salto	19	149	122	48	18	63	69
<b>Totale</b>	23	153	123	48	18	67	69
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.05	0.3	0.2	0.1	0.09	0.1	0.1
<b>Totale assoluto</b>	105	255	252	113	54	208	239
<b>Indice tasso di figuralità</b>	0.25	0.48	0.36	0.34	0.27	0.38	0.35

Tabella 20. Figure Luzi

	<b>PO</b>	<b>FR</b>	<b>NA</b>	<b>UT</b>	<b>ME</b>
<b>Figure di parola</b>					
Per aggiunzione	17	16	11	30	34
Per soppressione	1	1	4	6	3
Per ordine	9	4	6	6	20
<b>Totale</b>	27	21	21	42	57
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.03	0.02	0.06	0.1	0.04
<b>Figure di pensiero</b>					
Per aggiunzione	25	7	25	23	77
Per soppressione	3	0	1	5	0
Per ordine	4	0	1	0	0
Per sostituzione	68	6	16	35	47
<b>Totale</b>	100	13	43	63	124
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.1	0.01	0.1	0.1	0.09
<b>Tropi</b>					
Per spost. del limite					
<i>Entro il campo</i>	4	6	4	1	8

<i>Oltre il campo</i>	0	0	0	0	0
Per disloc. o salto	98	21	62	70	86
<b>Totale</b>	102	27	66	71	94
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.1	0.02	0.2	0.1	0.07
<b>Totale assoluto</b>	229	61	130	176	275
<b>Indice tasso di figuralità</b>	0.29	0.05	0.39	0.42	0.21

Tabella 21. Figure Matacotta

	<b>P</b>	<b>AP</b>	<b>SGV</b>
<b>Figure di parola</b>			
Per aggiunzione	29	17	11
Per soppressione	9	0	4
Per ordine	10	1	7
<b>Totale</b>	48	18	22
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.1	0.1	0.1
<b>Figure di pensiero</b>			
Per aggiunzione	22	9	8
Per soppressione	19	10	5
Per ordine	19	4	4
Per sostituzione	29	15	16
<b>Totale</b>	89	38	33
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.2	0.2	0.2
<b>Tropi</b>			
Per spost. del limite			
<i>Entro il campo</i>	3	3	0
<i>Oltre il campo</i>	1	0	0
Per disloc. o salto	64	27	21
<b>Totale</b>	68	30	21
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.1	0.2	0.1
<b>Totale assoluto</b>	205	86	76
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.48	0.57	0.49

Tabella 22. Figure Penna

	<b>MI</b>	<b>DA</b>	<b>VE56</b>
<b>Figure di parola</b>			
Per aggiunzione	9	23	13
Per soppressione	8	22	4
Per ordine	5	5	2
<b>Totale</b>	22	50	19
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.05	0.04	0.06
<b>Figure di pensiero</b>			

Per aggiunta	33	24	9
Per soppressione	0	9	3
Per ordine	7	8	0
Per sostituzione	25	48	9
<b>Totale</b>	65	89	21
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.1	0.08	0.06
<b>Tropi</b>			
Per spost. del limite			
<i>Entro il campo</i>	8	23	6
<i>Oltre il campo</i>	0	0	1
Per disloc. o salto	47	87	33
<b>Totale</b>	55	110	40
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.1	0.1	0.1
<b>Totale assoluto</b>	142	248	80
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.32	0.22	0.25

Tabella 23. Figure Rebora

	<b>PG</b>	<b>FR</b>	<b>DA</b>	<b>SU56</b>
<b>Figure di parola</b>				
Per aggiunta	7	7	30	19
Per soppressione	2	2	7	3
Per ordine	5	7	31	18
<b>Totale</b>	14	16	68	40
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.02	0.03	0.1	0.2
<b>Figure di pensiero</b>				
Per aggiunta	8	2	5	7
Per soppressione	0	1	8	0
Per ordine	0	0	0	0
Per sostituzione	19	27	24	13
<b>Totale</b>	27	30	37	20
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.05	0.05	0.07	0.1
<b>Tropi</b>				
Per spost. del limite				
<i>Entro il campo</i>	2	3	8	2
<i>Oltre il campo</i>	1	5	0	0
Per disloc. o salto	45	29	46	24
<b>Totale</b>	48	37	54	26
<b>Indice tasso figuralità</b>	0.08	0.06	0.1	0.1
<b>Totale assoluto</b>	89	83	159	86
<b>Indice tasso figural</b>		0.15	0.31	0.45

Tabella 24. Figure Sereni

	VM	NCE	VV
<b>Figure di parola</b>			
Per aggiunta	26	26	15
Per soppressione	14	11	12
Per ordine	8	38	26
<b>Totale</b>	48	75	53
<b>Indice tasso figuratività</b>	0.05	0.06	0.06
<b>Figure di pensiero</b>			
Per aggiunta	12	27	24
Per soppressione	7	2	8
Per ordine	9	7	7
Per sostituzione	31	59	27
<b>Totale</b>	59	95	66
<b>Indice tasso figuratività</b>	0.06	0.08	0.08
<b>Tropi</b>			
Per spost. del limite			
<i>Entro il campo</i>	4	5	2
<i>Oltre il campo</i>	0	0	0
Per disloc. o salto	78	81	50
<b>Totale</b>	82	86	52
<b>Indice tasso figuratività</b>	0.08	0.07	0.06
<b>Totale assoluto</b>	189	256	171
<b>Indice tasso figuratività</b>	0.20	0.22	0.20

Tabella 25. Figure Sinisgalli

Au tor i	Figura meta fisica	Elementi naturali	Assenti (donna)	Figura amata	Figura stilizzata	Defunti	Doppi del l'io	Figure familiari	Letteri	Destinatari o reale	Voti	Io - lirico	Figure sociali	Personaggi o pubblico reale	Figure indefinite	note
B	3	15	3	17	1	8	3	11	2	1					5	
Cal	13	6	6	148	3	1	2				5				50	
Ca	2	5	19	21	2	3	3	3		7	1				8	
F	2	3		4	7	5	11	1	3	1	9	1	5	5	21	9
L	9	9	2	27	1	3	10	2		11	6				44	
M	1	19	1	9	3	2		3			8		3		10	
P	1	3		7			7			1	2				12	
R	4	3		4	1		1	1	1		3				7	
Se	5	7	1	9	1	3	3			1	1	1			11	
Si	7	26	7	27	1	5	1	7		2	1				16	
Tot	42	96	39	226	20	30	41	28	6	24	35	2	8	5	184	9
%	2	6	2	13	1	2	2	2	0.34	1	2	0.11	0.46	0.28	11	1

\*In figura indefinita rientrato: destinatario grammaticale, figura indistinta solo spettatrice o laterale al discorso, figura tra il simbolico e il mitizzato (tipico il caso di Luzi).

\*\*In figura metafisica rientrano figure metafisiche vere e proprie ma anche Dio o sineddochi personificate (gioinezza, coraggio, anima, pena giovanile...), ricordi...,

\*\*\*In figure naturali rientrano anche elementi eterogenei come luoghi (città in particolare) ma anche elementi personificati e oggetti non naturali.

\*\*\*\*Persona amata: rientrano anche compagni e sodali, persone fatte oggetto di desiderio erotico (come in Penna), ovviamente non solo di sesso femminile.

\*\*\*\*\* In figura stilizzata rientrano anche nomi figure allegoriche-simboliche come Italia, popolo mio [Fortini]

Tabella 26. Destinatari della poesia lirica

Autori	Modulo conativo	Modulo introspettivo	Narrazione	Ripresa generi tradizionali	Poesia d'occasione	Dialogo fittizio
Bertolucci	54	74	3	4	1	1
Calogero	207	278	1			
Caproni	77	64	4	4	1	
Fortini	61	78	2			6
Luzi	81	72	2	2	1	
Matacotta	40	83		7		
Penna	28	92	7			
Rebora	17	76	2			
Sereni	32	42	2			2
Sinisgalli	77	148	4			
Tot.	674	1007	27	17	3	9
%	39	58	2	1	0.17	1

Tabella 27. Moduli della poesia lirica

Autori	Modulo conativo	Modulo introspettivo	Narrazione	Ripresa generi tradizionali	Poesia d'occasione	Dialogo fittizio
Bertolucci	19(30) 35(49)	41(66)33(46)	2(3) 1(1)	4(6)	2(3)	1(1)
Calogero	33(19) 174(56)	139(81)139(45)	1(0.6)			
Caproni	63(67) 17(28)	25(28)40(66)	1(1)3(5)	4(4)	1(1)	

Fortini	25(60) 42(40)	18(43) 60(58)	2(2)			6(6)
Luzi	35(42) 46(61)	45(54) 27(36)	2(3)	2(2)	1(1)	
Matacotta	24(29)17(36)	54(64)29(62)		6(7) 1(2)		
Penna	17(18) 11(36)	76(81) 16(53)	3(3) 4(12)			
Rebora	5(17)12(18)	25(83) 51(78)	2(3)			
Sereni	29(45) 4(27)	32(50)10(67)	2 (3)			1(2) 1(7)
Sinisgalli	61(40) 16(22)	90(59) 58(78)	3(2) 3(4)			
Tot.	311(35) 374(43)	545(61) 463(50)	12(1) 17(2)	16(2) 1(0.12)	2(0.22) 2(0.23)	1(0.11) 8(1)

\*Dati 1929-1944

\*\*Dati 1945-1956

\*\*\*Tra parentesi le percentuali relative. Approssimate per eccesso dopo lo 0.51, per difetto sotto lo 0.49. Le cifre sotto l'unità sono registrate comunque.

Tabella 28. Moduli della poesia lirica prima e dopo il 1945

Autori	Io-lirico	Fig. stilizzata	Noi	Persona biografica	Io in funzione di poeta	Autore biografico	Prosopopea	Dialogo con presa di parola del tu	Con inserti non lirici
Bertolucci	128	2	2				1		
Calogero	467	2	8				1		3
Caproni	147		1	1					
Fortini	110	4	26		1			2	1
Luzi	140	4	11			1		2	
Matacotta	105	8	15						2
Penna	121		2			1			
Rebora	96		5						2
Sereni	74		3				1	1	
Sinisgalli	210	5	5				1	1	6
Tot.	1598	25	78	1	1	4	4	6	16
%	92	1	5	0.1	0.1	0.2	0.5	0.3	1

\*Noi in cui fa parte il poeta, a cui il poeta da voce, a cui il poeta si contrappone polifonicamente (Weltgeschichtlich, Fortini, PE)

Tabella 29. Locutori

	1		2		3		4		5		6		7		8		9	
	P	D	P	D	P	D	P	D	P	D	P	D	P	D	P	D	P	D
B	60	68	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
C	158	309	2	0	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0

c	88	59	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
F	28	82	1	3	11	16	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	0
L	74	66	2	2	8	3	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0
M	42	66	7	2	13	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3
P	93	28	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
R	29	57	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2
S	58	15	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0
Si	144	66	4	1	1	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4	2
T	797	816	18	8	46	25	0	1	0	1	0	2	4	0	1	4	8	7

Tabella 30. Locutori prima e dopo il 1945 in termini numerici

	1		2		3		4		5		6		7		8		9	
	P	D	P	D	P	D	P	D	P	D	P	D	P	D	P	D	P	D
B	97	99	3	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0
C	92	100	1	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0
c	99	98	0	0	1	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
F	68	80	2	3	29	16	0	0	0	1	0	0	2	0	0	1	0	0
L	88	89	2	3	10	4	0	0	0	0	0	1	0	0	0	3	0	0
M	67	93	11	3	21	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	4
P	99	93	0	0	1	3	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0
R	97	95	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	3
S	92	100	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	0
Si	94	89	3	1	1	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3	3
%	90	94	2	1	5	3	0	0.1	0	0.1	0	0.2	0.5	0	0.1	0.5	1	1

Tabella 31. Locutori prima e dopo il 1945 in termini percentuali

Rap e rifl su fig. soc	Pedagogi a	Autoritrat to	Parabola (esempi)
2		2	
12	8	1	
4	6		2
10	2		
1			
2	1		
		2	
31(2)	17(1)	5(0.28)	2(0.11)

Allegoria politica	Soliloqui enciclop	Rapporto con dio	Descrizione ode	Rapporto amoroso	Impressioni	Defunti	Sogni/visi oni	Prosopopea	Rapp. e rifl su alti	Esort., speranze	Riflpol- sociale
			29	6	5	9	1	1	3		
	3	2	13	63	103	9			59	2	
			23	13	13	12			12	3	
2			4	4		2		1	13	10	16
	2	1	14	6	2	3			39	1	3
1	20		10	5	7	7		2	1	3	10
			12	4	9				15		
	1	2	13		12	3		1	8		
1				1	9	2		1	8		1
	2	4	44	5	50	12	2		20	1	
4(0.23)	28(2)	9(1)	162(9)	107(6)	210(12)	59(3)	3(0.17)	6(0.34)	178(10)	20(1)	30(2)



Autori	Rifl. Privelist-	Ricordo pers	Riflession e morale	Rap. assenti	Rap/contr mondo	Mito	Ricordi / infanzia	Rifl. Su figstil	Rifl oggettive	Narrazion i
Bertolucci	38	11	1	6	2	3	3	5	4	6
Calogero	180	4		26	1			6	6	6
Caproni	33	14		10		1				14
Fortini	49	1	1	1	1				8	10
Luzi	53	1	1	2	3	4	1	9	3	4
Matacotta	32	1		1	6	1	1	2	1	2
Penna	38	7							4	34
Rebora	26	2		2	2			3	5	12
Sereni	45	1	1	2				2		2
Simisgalli	54	8		7		1	1	1	1	10
Tot.	548(32)	50(3)	4(0.23)	57(3)	17(1)	10(1)	6(0.34)	24(1)	32(2)	100(6)

Tabella 32. Temi.

Rapporto amoroso	Impressioni	Defunti	Sogni/visi oni	Prosopopea	Rapp. e rifi su alti	Esort., speranze	Riflpol- sociale	Rap e rifl su figsoc	Pedagogi a	Autoritrat to	Parabola (esempi)
2(3) 4(6)	1(2) 4(6)	1(2) 8(11)	1(1)	1(2)	3(4)						
4(2) 59(19)	42(25) 61(20)	1(1) 8(3)			7(4) 53(17)	2(1)		1(1) 1(1)		2(1)	
11(12) 2(3)	12(13) 1(2)	10(11) 2(3)			10(11) 2(3)	3(5)					
1(2) 3(3)		1(2) 1(1)		1(2)	6(15) 7(7)	6(15) 4(4)	6(15) 10(10)	2(5) 10(10)	1(2) 7(7)	1(1)	
4(5) 2(3)	2(2)	2(2) 1(1)			16(19) 23(30)	1(1)	3(4)	2(2)	6(8)		2(2)
5(11)	1(1) 6(13)	6(7)		2(2)	1(2)	2(2) 1(2)	10(12)	8(10) 2(2)	2(4)		
2(2) 7(23)	5(6) 4(13)				10(11)			1(1)			
	8(27) 4(6)	1(3) 2(3)		1(3)	3(10) 5(8)			1(3) 1(2)	1(2)		
1(7)	9(14)	2(3)		1(2)	8(13)		1(7)				
4(3) 1(1)	33(22) 17(23)	10(7) 2(3)	2(1)		17(11) 3(4)	1(1)				2(3)	
28(3) 84(10)	113(13) 97(11)	34(4) 24(3)	2(0.2) 1(0.1)	6(1)	77(9) 97(11)	10(1) 10(1)	16(2) 14(2)	15(2) 15(2)	1(0.1) 16(2)	2(0.2) 3(0.3)	2(0.2)

Riflessione morale	Rap. assenti	Rap/contr mondo	Mito	Ricordi / infanzia	Rifl. Su figstil	Rifl oggettive	Narrazioni	Allegoria politica	Soliloqui enciclop	Rapporto con dio	Descrizione
1(2)	6 (10)	2(3)	2(3) 1(1)	3(5)	5(8)	4(6)	5(8) 1(1)				23(37) 6(8)
	26(8)	1(1)			5(3) 1(1)	6(4)	5(3) 1(1)		3(2)	3(2)	7(4) 6(2)
	10(11)		1(1)				14(23)				14(16) 9(15)
1(1)	1(1)	1(2)				1(2) 7(7)	1(2) 9(9)	1(2) 1(1)			2(5) 2(2)
1(1)	2(3)	3(4)	3(4) 1(1)	1(1)	9(11)	2(2) 1(1)	1(1) 3(4)		2(2)	1(1)	12(14) 2(3)
	1(1)	2(2) 4(9)	1(1)	1(1)	1(1) 1(2)	1(2)	2(2)	1(2)	10(12) 10(21)		4(5) 6(13)
						2(2) 2(7)	28(31) 6(20)				10(11) 2(7)
	2(3)	1(3) 1(2)			3(5)	1(3) 4(6)	2(7) 10(16)		1(2)	2(3)	2(7) 11(17)
1(2)	2(3)				2(3)		2(3)	1(7)			
	7(5)		1(1)	1(1)	1(1)	1(1)	5(3) 5(7)		1(1)	2(1) 2(3)	33(22) 11(15)
2(0.2) 2(0.2)	23(3) 33(4)	10(1) 5(0.6)	8(1) 2(0.2)	6(1)	22(2) 6(1)	12(1) 20(2)	51(6) 49(6)	1(0.1) 3(0.3)	16(2) 11(1)	5(1) 5(1)	107(12) 55(6)

Autori	Rifl. Privesist-	Ricordo pers
Bertolucci	8(13) 30(42)	5(8) 6(8)
Calogero	82(48) 95(31)	3(2) 1(1)
Caproni	13(15) 20(33)	7(8) 7(12)
Fortini	11(27) 38(37)	1(1)
Luzi	22(26) 31(41)	1(1)
Matacotta	23(28) 9(19)	1(1)
Penna	29(33) 4(13)	2(2) 5(17)
Rebora	7(23) 18(3)	2(3)
Sereni	35(56) 10(67)	1(2)
Sinisgalli	29(19) 25(34)	5(3) 3(4)
Tot.	259(29) 280(32)	25(3) 25(3)

## Bibliografia

### Opere

ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, a c. di Paolo Lagazzi, Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997  
LORENZO CALOGERO, *25 poesie*, in *Parole del tempo*, Siena, Maia, 1956  
ID., *Poco suono*, Milano, ed. Centauro, 1936, in *Parole del tempo*, Siena, Maia, 1956  
ID., *Parole del tempo*, Siena, Maia, 1956  
ID., *Ma questo...*, Siena, Maia, 1955  
ID., *Come in dittici*, Siena, Maia, 1956  
GIORGIO CAPRONI, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999  
FRANCO FORTINI, *Tutte le poesie*, a c. di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014  
MARIO LUZI, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2001  
FRANCO MATACOTTA, *Poemetti*, Roma, edizioni di Prospettive, 1941  
ID., *Fisarmonica rossa*, Roma, Editore Darsena, 1945  
ID., *Naialuna*, Fermo, Edizioni Amici della Poesia, 1948  
ID., *Ubbidiamo alla terra*, Rieti – Roma, Edizioni del Girasole, 1949  
ID., *I mesi*, Milano, Schwarz Editore, 1956  
SANDRO PENNA, *Poesie*, Milano, Garzanti, 2000  
ROBERTO REBORA, *Misure*, Modena, Guanda, 1940  
ID., *Dieci anni*, Milano, Edizioni del Piccolo Teatro, 1950  
ID., *Il verbo essere*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1965  
VITTORIO SERENI, *Poesie*, a c. di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995  
LEONARDO SINISGALLI, *Vidi le muse*, Milano, Mondadori, 1943  
ID., *I nuovi Campi Elisi*, Milano, Mondadori, 1947  
ID., *La vigna vecchia*, Milano, Mondadori, 1956

## Bibliografia generale

“Anaphora”. *Forme della ripetizione. Atti del XXXIV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen 6-9 luglio 2006)*, a cura di Gianfelice Peron e Alvisè Andreose, Padova, Esedra, 2011

GRUPPO M, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1970

*La scrittura aforistica*, a c. di G. Cantarutti, Bologna, il Mulino, 2001

*La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, a c. di M. A. Rigoni con la collaborazione di R. Bruni, Venezia, Marsilio, 2006

*Teoria e storia dell'aforisma*, a c. di G. Ruozzi, Milano, Bruno Mondadori, 2004

MEYER HOWARD ABRAMS, *Structure and Style in the Greater Romantic Lyric*, in AA. VV. *From sensibility to Romanticism. Essays Presented to Frederick A. Pottle*, a c. di F. W. Hilles e H. Bloom, New York, Oxford University Press, 1965, pp. 527-528, ora in ID., *The Correspondent Breeze. Essays on English Romanticism*, New York, W. W. Norton & Company, 1984

ID., *Lo specchio e la lampada, La teoria romantica e la tradizione letteraria*, Bologna, il Mulino, 1976

THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2014

ID., *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura. 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1975

ID., *Immagini dialettiche*, Torino, Einaudi, 2004

ANDREA AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007

STEFANO AGOSTI, *Poesia italiana contemporanea: saggi e interventi*, Milano, Bompiani, 1995

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a c. di M. Porena, Bologna, Zanichelli, 1947, I, p. 10. n. vv. 55-58

LUCIANO ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1976

MASSIMO ANTONELLO, *La metrica del primo Montale. 1915-1927*, Lucca, Pacini Fazzi, 1991

MARIO AQUILINA, *The Event of Style in Literature*, Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan, 2014

ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000

LUIGI BALDACCI, *Novecento passato remoto*, Milano, Rizzoli, 2000

VALENTINO BALDI, *A cosa serve il modernismo italiano?*, «Allegoria», 2011, 62, pp. 66-82

RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del “Verri” alla fine di “Quindici”*, Bologna, il Mulino, 1995

ROLAND BARTHES, *Storia o letteratura?*, in ID., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 103-104

ID., *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982

ID., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 2002

GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki, 1964

ID., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi -Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975

PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011

ID., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2012

WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000

ALFONSO BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994

ID., *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in *Genealogie della poesia del secondo novecento*, Giornate di studio. Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001, a c. di M. G. Grignani, «Moderna», 2001, III, 2, pp. 81-92.

CLAUDIA BERRA, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992

PIER MARCO BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973

ID., *Come vi pare. Le ambiguità di come e i rapporti tra paragone e metafora*, in FEDERICO ALBANO LEONI, MARIA ROSARIA PIGLIASCO (a c. di), *Retorica e scienze del linguaggio. atti del X Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Pisa 1976)*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 131-170

ATTILIO BERTOLUCCI, *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981

ATTILIO BERTOLUCCI, VITTORIO SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a c. di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994

ALBERTO BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, il Mulino, 1995

ID., *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, il Mulino, 2006

- ID., *Tutti poeti*, «il Mulino», marzo 2009, pp. 337-342
- ID., *La poesia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2012
- MAX BLACK, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962
- LUIGI BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002
- ETTORE BONORA, Sentenze, motti, aforismi nella poesia di Montale, in *La lingua scorciata: detto, motto, aforisma*, «Quaderni di Retorica e Poetica», 2, 1986, pp. 175-184
- Anna Boschetti, La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970), «Allegoria», gennaio-giugno, 2007, 55, pp. 42-85
- PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2005
- SERGIO BOZZOLA, *Figure anaforiche montaliane*, «Lingua e stile», XLII, 2007, pp. 101-121
- CRISTINA CACCIARI, *La metafora fra linguaggio ed esperienza percettiva*, «Lingua e stile», a. XXXIV, n. 2, giugno 1999, pp. 159-166
- CLAUDIA CAFFI, *Reticenza*, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1994
- GIORGIO CAPRONI, *Il labirinto*, «Aretusa», gennaio-febbraio, 1946
- ID., *Nota a Il seme del piangere*, in ID., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, p. 247
- LANFRANCO CARETTI, *Il perpetuo presente di Sereni*. «Gli strumenti umani», «Strumenti critici», I, 1, ottobre 1966, pp. 73-85
- ALBERTO CASADEI, *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992
- ID., *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2008
- ID., *Il Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VI, a c. di A. Battistini, Bologna, il Mulino, 2008
- ID., *Poesia e ispirazione*, Roma, Sossella, 2009
- ID., *Poetiche della creatività*, Milano, Bruno Mondadori, 2011
- ID., *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Roma, Donzelli editore, 2014
- ID., *L'ermetismo e le poetiche dell'oscurità*, in *L'ermetismo a Firenze. Critici, traduttori, maestri, modelli*, a c. di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. 1, pp. 73-81
- FEDERICA CASADEI, *Alcuni pregi e limiti della teoria cognitivista della metafora*, «Lingua e stile», a. XXXIV, n. 2, giugno 1999, pp. 167-180
- CLAUDIA CASADIO, *Aspetti logici e cognitivi della metafora*, «Lingua e stile», a. XXXIV, n. 2, giugno 1999, pp. 181-190
- ELŻBIETA CHRAZANOWSKA-KLUCZEWSKA, *Catachresis – A Metaphor or a Figure in Its Own Right?*, in M. FLUDERNIK (a c. di), *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*, New York/London, Routledge, 2011, p. 36-57
- LUCA CIGNETTI, *L'inciso. Natura linguistica e finzioni testuali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011
- VITTORIO COLETTI, *Per uno studio della rima nella poesia italiana del Novecento*, «Metrica», IV, 1986
- GIANFRANCO CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974
- VERONICA COPELLO, *Valori e funzioni delle similitudini nell'Orlando furioso*, Bologna, I libri di Emil, 2013
- FRANCO CORDELLI, *Il poeta postumo. Manie, pettegolezzi, rancori*, Firenze, Le Lettere, 2008
- ANDREA CORTELLESSA, *Modi parodici in alcuni poeti dell'ultimo Novecento*, in *Genealogie della poesia del secondo novecento*, Giornate di studio. Siena, Certosa di Pontignano, 23-25 marzo 2001, a c. di M. G. Grignani, «Moderna», 2001, III, 2, pp. 93-112
- CLAUDIA CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015
- MAURIZIO CUCCHI, *Come innovare senza fare avanguardia*, «Letture», a. 51°, quaderno 526, aprile 1996, pp. 48-49
- JONATHAN CULLER, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, Roma, Armando Editore, 2000
- ID., *Sulla decostruzione*, Milano, Bompiani, 2003
- STEFANO DAL BIANCO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1997.
- ID., *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi», XXV, 56, dicembre 1998, pp. 207-237

PAUL DANLER, «Repetitio...etiam est mater suggestionis». *La ripetizione formale, strutturale e semantico-concettuale quale strumento retorico-discorsivo*, in "Anaphora". *Forme della ripetizione*, op. cit., pp. 7-19

ARTHUR DANTO, *La trasfigurazione del banale*, Roma-Bari, Laterza, 2008

GIACOMO DEBENEDETTI, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999

ID., *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 2000

BERNARDO DE LUCA, *Per una verifica del verso accentuale*, «L'Ulisse», n.16, 2013, pp. 20-31

PAUL DE MAN, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997

ID., *Cecità e visione, Cecità e visione. Linguaggio contemporaneo e critica contemporanea*, Napoli, Liguori Editore, 1975

ADELE DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992

TIZIANA DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Iepi, 2002

COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976

RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a c. di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori, pp., 13-38.

UMBERTO ECO, *Simbolo*, voce, *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977, vol. XII, p. 899

MARIA PIA ELLERO, MATTEO RESIDORI, *Breve manuale di retorica*, Firenze, Sansoni, 2001

WILLIAM EMPSON, *Sette tipi di ambiguità*, Torino, Einaudi, 1965

ID., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004

GIAN CARLO FERRETTI, STEFANO GUERRIERO, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet, 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2009

GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2003

ID., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996

MONIKA FLUDERNIK (a c. di), *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*, New York/London, Routledge, 2011

IVAN FÓNAGY, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Edizioni Dedalo, 1982

FRANCO FORTINI, *La poesia di questi anni*, in ID, *Saggi italiani*, ora in *Saggi ed epigrammi*, a c. di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, pp. 548-606

ID., *Dieci inverni, 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957

ID., *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», n. 3 (1991), pp. 84-88

BIANCAMARIA FRABOTTA, *Il secondo libro di Giorgio Caproni: la cronistoria di una colpa fra predestinazione e libertà*, «La rassegna della letteratura italiana», 2-3, 1985, p. 319

DAMIANO FRASCA, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Ghezzeno, Felici Editore, 2014

HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2002

ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, ETS, 2007

ROBERTO GALAVERNI, *Dopo La poesia, Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002.

BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2010

EAD., *Studi sintattico-stilistici sulle proposizioni incidentali*, Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1956

CESARE GARBOLI, *Prefazione a SANDRO PENNA, Poesie*, Milano, Garzanti, 2000, pp. VII-XIII

NICOLA GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014

GÉRARD GENETTE, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972

ID., *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989

OTTAVIANO GIANNELLI, *Il significante Metrico in Montale* in ID., *Qualcosa del Novecento*, Quaderni di Dimensioni, Pescara, 1969, pp. 119-119

PAOLO GIOVANNETTI, *Modi della poesia contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005

ID., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008

PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010

STEFANO GIOVANNUZZI, *Invito alla lettura di Attilio Bertolucci*, Milano, Mursia, 1997

ANTONIO GIRARDI, *Il giovane Penna*, in ID., *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marinetti, 1987, pp. 49-65.

CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002

GIOVANNA GRONDA, *Franco Fortini: Un comizio*, in D. Goldin (a cura di), *Retorica e politica. Atti del II Convegno italo-tedesco (Bressanone, 1974)*, premessa di G. Folena, Padova, Liviana editrice, 1977

- MARZIANO GUGLIELMINETTI, *La ricostruzione della sintassi poetica*, «Studi novecenteschi», IV, n. 8/9, luglio-novembre 1974
- SANDRA HANDL, HANS-JÖRG SCHMID, (a c. di), *Windows to the Mind. Metaphor, Metonymy and Conceptual Blending*, Berlin/ New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011
- DANTE ISELLA, *Apparato critico e documenti*, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, a c. di D. Isella, Milano, Mondadori
- ROMAN JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966
- FREDRIC JAMESON, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990
- HANS ROBERT JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida editori, 1969
- GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980
- GIUSEPPE LANGELLA, *Primi appunti di Luzi su Teilhard de Chardin. Note in margine a un articolo ritrovato*, in *L'ermetismo a Firenze. Critici, traduttori, maestri, modelli*, a c. di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, vol. 2, pp. 143-150
- HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969
- LUCA LENZINI, *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999
- TOMMASO LISA, *Le poetiche dell'oggetto a Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento. Con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, Firenze, Firenze University Press, 2007
- GILBERTO LONARDI, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974
- ID., *Di alcuni grandi temi sereniani*, Introduzione a V. Sereni, *Il grande amico, Poesie 1935-1981*, Rizzoli, Milano, 1990, pp. 5-25
- NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999
- ROMANO LUPERINI, *I poeti italiani del Novecento: problemi di metodi e di merito*, «Belfagor», 1979, II, 31 marzo pp. 189-205
- ID., «Urbano decoro» e crisi dell'ermetismo in Vittorio Sereni, in ID., *Il Novecento*, Torino, Loescher Editore, 1981, tomo I, pp. 631-642
- ID., *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986
- ID., *L'allegoria del moderno, Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990
- ID., *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», 2011, 63, a. XXIII, terza serie, gennaio-giugno, pp. 92-100.
- ROMANO LUPERINI, PIETRO CATALDI, FLORINA D'AMELY, *Poeti italiani: il Novecento*, Palermo, Palumbo, 1996
- FABIO MAGRO, «Un ritmo per l'esistenza e per il verso». *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*, Padova, Esedra editrice, 2005
- ID., *Di alcune forme della ripetizione in Penna*, in *Anaphora. Forme della ripetizione*, op. cit., pp. 305-321
- CLAUDIO MARAZZINI, *Revisione ed eversione metrica. Appunti sul sonetto nel Novecento*, «Metrica», II, pp. 189-205, 1980
- GUIDO MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002
- ID., *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005
- ID., *Anni dopo. Per Vittorio Sereni nel centenario della nascita*, «La Modernità letteraria», 2014, vol. 7, pp. 101-106
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», VI, 17, febbraio 1972, pp. 19-48
- ID., Introduzione a F. FORTINI, *Poesie scelte (1938-1973)*, Milano, Mondadori, 1974
- ID., *I poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978
- ID., *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991
- ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996
- ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993



CATERINA MONGIAT, *Aspetti dello stile di Sandro Penna: Lessico e sintassi*, «Stilistica e metrica italiana», 5, 2005, pp. 219-265

SIMONE MONTI, *La metrica del primo Fortini (1937-1957)*, Elaborato finale del corso di laurea triennale in Lettere Moderne, discusso all'Università degli studi di Pisa nell'a.a. 2015/2015 (relatore Prof. Marcello Ciccuto)

FRANCO MONTANARI, *Appunti per uno studio sull'oscurità nella poesia classica*, «L'asino d'oro», n. 3 (1991)

FRANCO MORETTI, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994

ID., *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005

PAOLO MURIALDI, *La stampa italiana del dopoguerra. 1943-1972*, Roma-Bari, Laterza, 1973

FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1965

ANTONINO PAGLIARO, *Similitudine*, in *Enciclopedia dantesca*, ed. speciale per la Biblioteca Treccani, Milano, Mondadori, 2005, XIV, pp. 567-576

REMO PAGNANELLI, *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1980

MARCELLO PAGNINI, *Le voci dell'ermeneutica e i silenzi dei testi*, «L'asino d'oro», n. 3 (1991)

PIER PAOLO PASOLINI, *Dove va la poesia?*, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 tomi, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2734-2739

MARIO PAZZAGLIA, *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974

ID., *Il neo-sperimentalismo*, poi in ID., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 514-529.

PIERLUIGI PELLINI, *Le toppe della poesia. saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Manziana, Vecchiarelli, 2004

ANDREA PELOSI, *La metrica scalare del primo Sereni*, «Studi novecenteschi», XV, n. 35, giugno 1988

GIANFELICE PERON, *Introduzione. Anaphora. Forme della ripetizione*, op.cit., pp. IX-XXIII

DANIELE PICCINI, *Introduzione*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a c. di D. Piccini, Milano, BUR, 2005, pp. 9-52

DOMENICO PORZIO, *Sereni, il quotidiano elevato a elegia*, «Corriere della sera», 4 giugno 1986

MARCO PRALORAN, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava dell'«Orlando Innamorato»*, in M. PRALORAN, M. TIZI, *Narrare in ottave: metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi 1988

MICHELE PRANDI, *La metafora come costruzione linguistica: le forme interne del conflitto concettuale*, «Lingua e stile», a. XXXIV, n. 2, giugno 1999, pp. 201-210

MARCO FABIO QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, a c. di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001, V, II 30

GIOVANNI RABONI, *La provocazione centrista*, in ID., *L'opera poetica*, a c. di Rodolfo Zucco, Milano Mondadori, 2006, pp. 238-246:239

ID., *Temi resistenziali e «stile da traduzione»* in *Foglio di via*, «Paragone», XXXI, 2, pp. 163-67, 1980

ID., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, Milano, Garzanti, 2005

ID., *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci*, «Paragone», n. 262, dicembre 1971, pp. 119-124, poi in ID., *La poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 232-238

SILVIO RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969

PAUL RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, trad. it., ID., *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book, 1981

PAOLO RIGO, *Appunti per un'analisi metaforica del primo Luzi*, «Critica letteraria», 166/2015, pp. 157-174

RUTH RONEN, *Possible worlds in literary theory*, Cambridge, Cambridge university press, 1994

GINO RUOZZI, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Pisa, Editrice libreria goliardica, 1992

ID., *Favole, apologhi, epigrammi, scorciatoie, raccontini: la morale breve di Umberto Saba*, «Rivista di letteratura italiana», 2008, n. 1, pp. 121-128

PASQUALE SABBATINO, *La poesia dell'attesa. Fortini esibisce il «Foglio di via»*, «Otto-Novecento», VI, 2, pp. 69-93

EDOARDO SANGUINETI, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1965

GIUSEPPE SAVOCA, *Eco e Narciso. La ripetizione nel primo Palazzeschi*, Palermo, S. F. Flaccovio, Editore. 1979

CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, Milano, Garzanti, 1999

NICOLÒ SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002

ID., *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005

- ID., *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*, «Paragrafo», 2006, I.
- ID., *Una costante di Caproni: l'«uso (in un certo modo) della parentesi»*, in Giorgio Caproni. *Lingua, stile, figure*, a c. di Davide Colussi e Paolo Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 113-136
- RAFFAELLA SCARPA, *Gli stili semplici*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli*, a c. di G. Alfano, Roma, Sossella, 2005, pp. 307-320
- ID., *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Roma, Carocci, 2012.
- CESARE SEGRE, *Intertestuale / interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a c. di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28
- GIANLUIGI SIMONETTI, *Dopo Montale. Le Occasioni e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002
- SERGIO SOLMI, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, il Saggiatore, 1963
- WALTER SITI, Saggio sull'endecasillabo di Pasolini, «Paragone», 1972, XXIII, 270, pp. 39-61
- ID., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975
- ID., *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980
- VICTOR BORISOVIČ ŠKLOSVKIJ, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. (Saggio su Guerra e pace)*, Parma-Lucca, Pratiche Editore, 1978
- GIACINTO SPAGNOLETTI, *Poeti italiani del Novecento*, «Filologia e critica», 1978, III, pp. 456-459
- FRANCESCO STELLA, *Metri regolari in Ungaretti*, «Autografo», IV, n. 10, marzo 1987
- WILHELM TAPPERT, *Bilder und Vergleiche aus dem Orlando Innamorato Bojardo's und dem Orlando Furioso Ariosto's, nach Form und Inhalt untersucht*, Marburg, Elwert, 1886
- GIUSEPPE TAVANI, *Analisi ritmemica di una poesia di Pavese*, «Metrica», II, 1981, pp. 173-87.
- ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997
- ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni editore, 1999
- ID., *Introduzione a Dopo la lirica. Poeti italiani (1960-2000)*, Torino, Einaudi, 2001
- ID., *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, a c. di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 21-43
- VALENTINA TINACCI, MARIANNA MARUCCI, «Meglio peccare fortiter». *Poeti e versificatori, ritardatari e aggiornatissimi nei pareri di lettura di Franco Fortini*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2013
- NATASCIA TONELLI, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000
- EAD., *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki
- MARK TURNER, GILLES FAUCONNIER, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2003
- JURIJ TYNJANOV, *L'evoluzione letteraria*, in *I formalisti russi, Teoria della letteratura e metodo critico*, a c. di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968 e 2003, pp. 127-143
- ID., *Il concetto di costruzione*, in *I formalisti russi*, cit, pp. 119-124
- JURIJ TYNJANOV e ROMAN JAKOBSON, *Problemi di studio della letteratura e del linguaggio*, in *I formalisti russi*, cit., pp. 147-149
- VIKTOR VINOGRADOV, *L'analisi stilistica*, in *I formalisti russi*, cit, pp. 111-115